

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

marcas e restos:
concentração e organização de vestígios cotidianos

Aline Maria Dias

Orientador: Eduardo Vieira da Cunha

Porto Alegre
jan.2009

marcas e restos:
concentração e organização de vestígios cotidianos

Aline Maria Dias

Orientador: Eduardo Vieira da Cunha

Porto Alegre
2009

marcas e restos:
concentração e organização de vestígios cotidianos

Aline Maria Dias

Dissertação apresentada ao Curso de Pós- Graduação em
Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de
Meste em Poéticas Visuais.

Orientador: Eduardo Vieira da Cunha

Porto Alegre
2009

Termo de Aprovação

marcas e restos:
concentração e organização de vestígios cotidianos

Aline Maria Dias

Dissertação aprovada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pela Comissão formada pelos professores:

Orientador: Prof. Eduardo Vieira da Cunha – UFRGS

Prof. Edson Luiz André de Sousa – UFRGS

Prof. Leila Danziger – UERJ

Prof. Maria Ivone dos Santos – UFRGS

Porto Alegre, 29 de janeiro de 2009

para diego

agradecimentos

diego, por me ajudar na tarefa, sensível e interminável, de construir sentidos para a vida e por me dar coragem para o fracasso

eduardo, pela orientação, no sentido mais delicado e valioso do termo e pela confiança, sobretudo.

professor edson de souza, pela leitura do trabalho, preciosas indicações de leituras e pelo exemplo de entusiasmo pela potência dos textos

professora maria ivone dos santos, pela leitura do trabalho e a inquietação dos questionamentos

professora leila danziger, pela leitura do trabalho e oportunidade de interlocução

pai e mãe, por todo o apoio

elisa, flavinho e maël; déia, caio e théo; petit e isabelle, pelo carinho

julia amaral, por sempre poder *contar com* e ser mútua, a escora

ana lucia vilela, pela amizade e, sobretudo, pela leitura atenta do trabalho

elisa noronha, zé antonio lacerda, fabiana wielewicki e letícia cardoso, pela amizade e por compartilharem comigo suas experiências de mestrado e de porto alegre

fernando lindote, pela generosidade e pelo olhar preciso sobre o trabalho

carlos asp, pelo conselho de escrever bastante

todos que, de perto ou de longe, fazem parte desta pesquisa e me ajudam a enfrentar o trabalho: família, professores, amigos, colegas, vizinhos, motoristas de ônibus, artistas, escritores, pesquisadores, a experiência da casa, dos lugares, das leituras, das exposições.

CAPES, que incentivou a pesquisa.

resumo

A pesquisa propõe um estudo sobre o estatuto de matérias 'pobres', vestígios provenientes da experiência cotidiana e suas implicações conceituais na produção artística abordada. Através da fotografia e da instalação, o trabalho articula uma tensão entre o caráter precário dos materiais e as tentativas de ordená-los e apreendê-los, mediante procedimentos artísticos, como concentração e organização de resíduos.

Ao analisar a tensão entre os procedimentos, a instabilidade dos materiais e processos de desintegração envolvidos no trabalho, tendo a poeira doméstica como imagem paradigmática, em sua condição lacunar, proliferante e fragmentária, a pesquisa discute a insustentabilidade de programas ordenatórios e desenvolve uma reflexão sobre o trabalho com(o) fracasso, destacando a sua dimensão negativa, utópica, processual e desestabilizadora.

palavras-chave: vestígios, poeira, fotografia, concentração, organização, fracasso.

abstract

The research proposes a study about the statute of "poor" material, vestiges from the everyday experience and its conceptual implications in the approached artistic production. Through photograph and installation, the work articulates a tension between the precarious character of the material and the attempts of ordering and apprehending them, through artistic procedures, like concentration and residue organization.

In analyzing the tension between procedures, the materials' instability and process of disintegration involved in the work, having domestic dust as paradigmatic image, in its lacunars condition, proliferating and fragmentary, the research discusses orderatory programs' unsustainability and develops a reflection about the work as/with failure, highlighting its negative, utopist, processual and destabilizing dimension.

keywords : vestiges; dust; photograph; concentration; organization; failure.

le résumé

La recherche propose une étude sur le statut de matières `pauvres', vestiges provenant de l'expérience quotidienne et leurs implications conceptuelles dans la production artistique abordée. À travers la photographie et de l'installation, le travail articule une tension entre le caractère précaire des matériels et les tentatives de les commander et les appréhender, moyennant des procédures artistiques, comme la concentration et de l'organisation de résidus.

Analyser la tension entre les procédures, l'instabilité des matériels et les procédures de désintégration impliquées dans le travail, en ayant la poussière domestique comme image paradigmatique, dans sa condition de lacune, proliférant et fragmentaire, la recherche discute l'insoutenabilité de programmes rangés et développe une réflexion sur le travail avec/comme des échecs, en détachant sa dimension négative, utopique, processive et déstabilisante.

mo+s-c l é : vestiges, poussière, photographie, concentration, organisation, échecs.

sumário

Introdução: algumas anotações

sobre os vestígios	13
o texto	19
o começo	21

Capítulo 1

<i>cubo de poeira</i>	29
<i>coluna de poeira</i>	51
<i>participação invisível</i>	65
<i>pó de feiticeira</i>	71
sobre a poeira	83
<i>pêlos</i>	85
<i>traças</i>	101
pulgas	115
óleos	123
restos	127
<i>carpet</i>	143
as marcas	155
<i>cubo de papel e farelo</i>	163
<i>dípticos</i>	169
<i>mofo</i>	185
fotografia como vestígio	215

Capítulo 2

guardar, formar coleções.....	225
concentração.....	232
organização	236
deslocamento e desvio da experiência cotidiana para o espaço institucional	245

Capítulo 3

o trabalho com(o) fracasso	261
----------------------------------	-----

Epílogo

Índice de imagens.....	283
Referências bibliográficas.....	289

introdução: algumas anotações sobre os vestígios

A pesquisa *marcas e restos: concentração e organização de vestígios cotidianos* parte da observação de vestígios provenientes da experiência cotidiana, como: poeira, pêlos, casulos de traças, farelos, insetos, restos de alimentos, mofos e bolores, marcas de peso sobre carpetes. A partir de uma atenção detida a estes materiais pobres e banais, insignificantes dimensional ou materialmente, os trabalhos passam a assimilar, em sua constituição material e conceitual, a noção de vestígio e suas implicações como a condição de rejeito, a questão do valor e a ausência de rigidez e estabilidade.

A utilização destes materiais é pensada como uma oposição à lógica industrial do objeto novo e sem marcas, situado num processo acelerado de descarte e substituição. A busca de materiais descartados desempenha um papel significativo no cenário pós-guerra e também na realidade precária de países pobres, onde a reciclagem e a gambiarra são práticas de sobrevivência.

Tomando vivências cotidianas, que normalmente passam despercebidas, como campo de observação e de trabalho, as propostas artísticas abordadas neste texto incorporam uma reflexão sobre o estatuto destes materiais, enquanto vestígios de minha ação (ou de minha ausência) na casa. A aproximação, não sem inquietação, de processos de transformação, desintegração e perda, desencadeia diferentes tentativas de reverter, apreender ou conservar algum vestígio, seja imagem, marca ou resíduo destes processos. Neste movimento de tentar capturar vestígios do que se apresenta disperso ou desintegrado, o trabalho suscita uma atenção àquilo que escapa ou se transforma, na medida em que não se restringe ao que pode ser apreendido como vestígio, mas, justamente, ao que lhe falta.

Através da fotografia e da instalação, a pesquisa articula uma tensão entre o carácter fugidio e precário dos materiais e algumas tentativas de ordená-los e apreendê-los, especialmente através dos procedimentos de concentração e organização. O embate entre este projeto ordenador e a resistência da matéria

coloca o próprio esforço formal em crise, salientando a impossibilidade de manter a obra encerrada em uma condição estável e ordenada.

É neste sentido que a noção de vestígio parece comportar uma dimensão de incompletude e precariedade: a fragilidade física dos vestígios não permite que sejam assimilados como materiais completos ou estáveis, mas, ao contrário: os vestígios nos escapam, fazem referência a outros objetos ou situações, e, sobretudo, nos remetem a algo que falta, uma lacuna impossível de ser mascarada ou compensada.

Assim, a noção de vestígio, que perpassa todos os trabalhos apresentados, é aqui tomada como condição de incompletude, como uma presença frágil que se remete a uma falta. Esta precariedade com que o vestígio se afirma é abordada na pesquisa, através da inconsistência dos materiais adotados e do caráter indicial da imagem fotográfica, e, sobretudo, da precariedade do sentido, dos empreendimentos ordenadores, das formas de apresentação, duração e visibilidade das obras.

Esta condição de precariedade encontra-se na natureza do vestígio e da própria linguagem, enquanto falta paradoxal, que nunca enuncia *tudo* nem de forma inequívoca. A linguagem *só se torna presente quando diz, justamente, o objeto ausente e a distância que dele nos separa*, como afirma Jeanne-Marie Gagnebin.¹ Essa fragilidade da enunciação, por sua vez, nos coloca diante de indagações e questionamentos sobre os limites e potencialidades da narrativa.

Para Shoshana Felman, testemunhar é agüentar *a solidão de uma responsabilidade e também a responsabilidade desta solidão*.² A autora afirma que o testemunho permite transgredir os limites de uma posição isolada.³ A consciência da insuficiência da escritura e sua paradoxal necessidade e função crítica encontra lugar de reflexão na discussão sobre a inacessibilidade da experiência traumática e

¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p.95.

² FELMAN, Shoshana. *Educação e Crise, ou as vicissitudes do ensino*. IN.: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMAN-SILVA, Márcio (orgs). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.

³ *Ibidem*. p.16.

o papel do relato, presente no livro *Catástrofe e Representação*⁴. Se as narrativas correm o risco de anestesiarem o evento, traduzindo e encerrando o vivido no domínio do conhecido, também possuem a capacidade de *renovar a experiência*.⁵ Em diversos textos, os autores do livro salientam a importância de problematizar a narrativa que, na tentativa de transmitir e conter o ilimitado da experiência, devem saber preservar sua inacessibilidade, *como uma fala que se dirige para a direção do emudecer*.⁶

Diante do desafio de escrever sobre um trabalho de arte, em seu processo e inacabamento constitutivo e, sobretudo, diante do desafio de escrever de dentro deste processo, a partir do não-saber que permeia as escolhas, recusas e insistências, percebo que o texto incorpora sua própria insuficiência e impossibilidade. A tarefa inclui olhar cada trabalho, interrogar as pequenas decisões e singularidades, permanecendo atenta à contingência de cada material e de cada articulação formal. A dificuldade de estabelecer um método de acercamento, de alternar distância e proximidade e acessar o que invariavelmente escapa, revela que algo se faz na própria escrita.

A partir, disso, tento perceber também no escrever, os processos que constituem o trabalho: guardar e apreender as leituras e as minúsculas observações da casa, concentrar e organizar o processo desordenado do pensamento. Percebo a mesma tensão e irredutibilidade dos materiais ao assumirem configurações geométricas, na tentativa de fazer as experiências *cabem* no texto. Deparo-me com a repetição, a redundância, a impossibilidade de resumir as coisas em sua espessura e singularidade. Como assinala Lispector: *Não posso me resumir porque não se pode somar uma cadeira e duas maçãs. Eu sou uma cadeira e duas maçãs.*

⁴ NESTROVSKI, Arthur; SELIGMAN-SILVA, Márcio (orgs). *Catástrofe e representação: ensaios*. Op.Cit.

⁵ NESTROVSKI, Arthur. *Vozes de Crianças*. NESTROVSKI, Arthur; SELIGMAN-SILVA, Márcio (orgs). *Catástrofe e representação: ensaios*. Op.Cit. p.192

⁶ Referência à poesia de Celan. SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A História como trauma*. NESTROVSKI, Arthur; SELIGMAN-SILVA, Márcio (orgs). *Catástrofe e representação: ensaios*. Op.Cit. p.97.

*E não me somo*⁷. Ou Valéry, afirmando que *homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado*.⁸

Levando em conta estas observações, começo a pensar no próprio texto como vestígio. A dialética entre perto e longe, assumir-se *dentro* e também exercitar o *fora*, faz com que o texto ressalte a sua condição de resíduo, incompletude e abertura.

Neste sentido, vale mencionar a reflexão de Didi-Huberman sobre a noção de *pan*. Para o autor, a noção de *pan* se dilacera entre uma concepção global (o *pan* ou amplitude, extensão de uma parede) e uma compreensão inicial que implica o local, pedaço e fragmento (a palavra, etimologicamente, se refere a *pannus*, fragmento ou trapo, resto de um plano).⁹ O *pan* fala da disjunção entre a visão de longe e o olhar aproximado.

Didi-Huberman toma a obra de Balzac, *A obra-prima ignorada*, como ponto de partida para sua reflexão. No livro, assinala o autor, há uma inversão do efeito clássico que nos demanda um afastamento para perceber uma pintura, ao passo que, de perto vemos apenas a materialidade da tinta e das pinceladas. No ateliê descrito por Balzac, de longe não é possível ver nada além de uma superfície informe. É na aproximação que os personagens conseguem perceber o detalhe: num canto da tela, um pedaço de pé, no caos de cores tons e matizes indecisos, uma *espécie de neblina sem forma*. (...) o pé como torso de uma vênus surgindo nos escombros de um palácio incendiado.¹⁰ O autor afirma que a obra problematiza o longe (espaço ótico) e o perto (a pele, a carícia); o detalhe e o corpo integral; o ideal e o resto. O *pan*, para o autor, é o momento limite, passagem, negação e disjunção

⁷ LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p.67.

⁸ Benjamin retoma esta reflexão de Valéry sobre tarefas artesanais realizadas ao longo do tempo, em que *o homem imitava a paciência* da feitura das coisas perfeitas encontradas na natureza para pensar a aversão moderna aos trabalhos prolongados e a própria condição da narração (saturada e, ao mesmo tempo, reduzida a informações). Valéry aponta que *já passou o tempo em que o tempo não contava*. *O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado*. BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras escolhidas* - I. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.206-7.

⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Peinture Incarnée*. Paris: Minuit, 1985. p.44-45.

¹⁰ BALZAC, Honoré de. *A obra-prima ignorada*. São Paulo: Comunicar, 2003. p.53-54.

entre a legitimidade do visível e sua alucinação, efeito de presença de uma invisibilidade que perturba a eficácia do visível.¹¹

Didi-Huberman, citando Bachelard, aponta que na aproximação e no detalhe, a realidade perde sua solidez, constância, substância – no que reside sua riqueza e incerteza.¹² A visão, ao se aproximar, é tomada como imprecisão, resíduo.¹³ O autor ainda destaca que o sonho de uma pintura sem restos, perfeita, significa uma submissão a um ideal, seja matemático (adequação ao projeto de representação) ou de metamorfose (o desejo de que a pintura tome a forma do que representa).¹⁴ Na narrativa de Balzac o pé é justamente o *pan*, é o que *resta* do ideal da mulher e da pintura – no plano icônico (a semelhança) e também iconológico (o que *resta* do processo da pintura): *Ficaram petrificados de admiração diante daquele fragmento que escapara de uma incrível, lenta e progressiva destruição*¹⁵.

Na performance em vídeo *Meu lixo*, a artista Xuan Kan¹⁶ faz um delicado inventário de seus próprios restos. No trabalho, as mãos da artista retiram o lixo de seu depósito, nomeando cada fragmento. Kan pega os pedaços de uma casca de laranja, por exemplo, e sussurra: *é uma laranja*. A ação de nomear recupera uma identificação individualizada de cada resto, até então reduzidos à noção genérica de lixo. Gerardo Mosquera¹⁷ afirma que há uma sutileza que se perde com a tradução, pois o mandarim e outras línguas chinesas não possuem tempos verbais equivalentes ao português. Quando a artista diz *é uma laranja*, não existe a indicação de presente, estabelecendo um contraste entre a afirmação verbal de cada objeto e a apresentação visual de seu estado atual, como resto.

Nomear o lixo é o que faz a artista. Nomear o lixo como forma de conferir visibilidade e legibilidade para aquilo que jogamos fora, que excluímos e separamos

¹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Peinture Incarnée*. Op.Cit. p.58.

¹² Ibidem. p.52.

¹³ Ibidem. p.53.

¹⁴ Ibidem. p.92.

¹⁵ BALZAC, Honoré de. *A obra-prima ignorada*. Op.Cit. p.53.

¹⁶ Xuan Kan, artista chinesa, nascida em 1972. Utiliza o vídeo como sua principal linguagem de trabalho. Seus vídeos, de forma concisa, abrem reflexões sobre a relação entre arte e vida, a partir de elementos do cotidiano.

¹⁷ MOSQUERA, Gerardo; SAMOS, Adrienne. *Panorama da Arte Brasileira 2003 (Desarrumado) 19 Desarranjados*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003.



Xuan Kan.
Meu lixo, 1999

da esfera do útil, do valor, mesmo em nossa existência mais mundana.

Tento neste texto, como testemunho e vestígio, seguir a recomendação do professor Edson de Sousa, lembrando-me deste potente trabalho: *nomear mais o meu lixo*, ou seja, relatar mais a contingência do contato com os restos e as marcas, do processo de dar nome e visibilidade aos vestígios. Intuindo que ele não se referia apenas ao processo de cada obra, mas também ao processo de narrar, de pensar e de olhar, incluindo na escritura deste texto uma multidão aparentemente sem nome e informe de encontros irrisórios. Encontros que, mesmo não se tornando literalmente matéria de trabalho, se infiltram nos trabalhos e conferem espessura às experiências.

introdução: algumas anotações sobre o texto

Tomando como ponto de partida os trabalhos e as operações envolvidas no processo de observação, concentração e organização de vestígios cotidianos, a pesquisa se articula pelos questionamentos que envolvem o recolhimento de restos e marcas, bem como, o esforço formal e conceitual empreendido no trabalho. Entre o trabalho de concentrar e organizar os vestígios e, por outro lado, a fragilidade da sua condição residual, a pesquisa aponta para a possibilidade de refletir sobre a precariedade do próprio trabalho.

Dessa forma, a pesquisa parte da tensão entre o projeto ordenador inerente às operações de trabalho (guardar, concentrar, organizar, deslocar) e a instabilidade dos materiais e processos de desintegração utilizados no processo. Este embate conduz à reflexão final sobre o trabalho com(o) fracasso, destacando a sua dimensão negativa, utópica, processual e desestabilizadora. Vale sinalizar que a pesquisa procura evitar a limitação que escolhas excludentes ou harmonias conciliatórias implicam, procurando assumir uma postura dialética e ressaltando o aspecto reflexivo e produtivo desta suspensão irresoluta.

A Dissertação está estruturada em três capítulos, apresentados na seqüência desta introdução. O primeiro capítulo compreende um relato detalhado do processo dos trabalhos, agrupados em três grupos conceituais: restos, marcas e fotografia como vestígio. Na estrutura adotada, primeiro são apresentadas as imagens dos trabalhos, seguidas do texto que aborda seu processo de instauração bem como as referências artísticas e teóricas. No final de cada bloco, um texto reúne reflexões sobre o conceito que os aproxima e articula.

O primeiro capítulo é mais extenso que os demais e comporta alguns *transbordamentos* com relação ao formato acadêmico, incorporando uma forma mais poética de narrativa, apontamentos em primeira pessoa, depoimentos e reflexões ficcionais sobre o universo interiorizado da experiência na casa e no processo artístico. Formulado como *testemunho* do processo artístico, o texto

evidencia a própria procura por uma forma de escrita que permita não apenas relatar e compilar informações sobre as obras abordadas, mas possa ser compreendida como *forma de acesso* a esse processo oblíquo e inapreensível da instauração da obra.

Aproximando o texto do testemunho, é pertinente mencionar que, de acordo com Shoshana Felman, o testemunho é uma prática discursiva, que compreende realizar um ato de fala ao invés de, simplesmente, formular um enunciado.¹⁸ A autora acrescenta que, aquele que fala, constantemente testemunha uma verdade que continua a lhe escapar, inacessível para o próprio narrador. Dessa forma, não se trata de uma *modalidade de enunciado* sobre algo, concebido a priori, anterior ao processo de expressão, mas de uma *modalidade de acesso* à experiência.¹⁹

No segundo capítulo, o texto reúne uma reflexão sobre os conceitos operatórios, principais procedimentos e tensões que o trabalho instaura. O capítulo possui quatro eixos principais: *guardar, formar coleções; concentração; organização e deslocamento e desvio entre a experiência cotidiana e o espaço institucional.*

O terceiro capítulo, intitulado *o trabalho com(o) fracasso*, aborda a precariedade do projeto ordenador empreendido no trabalho, estabelecendo uma reflexão sobre a função utópica; aborda o caráter processual da obra de arte, problematizando a noção de útil e destacando a relação dialética entre 'concretização' e desejo, fracasso e crítica.

Finalizando a pesquisa, uma 'conclusão' na forma de epílogo, sinaliza os limites do 'fim' e a potência dos fracassos do processo de reflexão e de pesquisa.

¹⁸ FELMAN, Shoshana. *Educação e Crise, ou as vicissitudes do ensino*. NESTROVSKI, Arthur; SELIGMAN-SILVA, Márcio (orgs). *Catástrofe e representação: ensaios*. Op.Cit. p.18.

¹⁹ *Ibidem*. p.27.

introdução: algumas anotações sobre o começo

*O que te escrevo não tem começo. É uma continuação.*²⁰

*A harmonia secreta da desarmonia: quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz. Minhas desequilibradas palavras são o luxo de meu silêncio. Escrevo por acrobáticas e aéreas piruetas – escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio.*²¹

Estas duas epígrafes da escritora Clarice Lispector, que investigou densa e intensamente a questão da experiência e da escrita, sinalizam alguns aspectos importantes deste texto, apresentado como Dissertação do curso de Mestrado em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

A primeira questão se refere à dificuldade do começo (à angustiante hesitação de todo começo, enquanto projeto tateante que procura por uma forma de dizer) e à insuficiência de tentar estabelecer precisamente um marco zero em um processo artístico. Diante da pergunta *como começar?*, a resposta do artista e pesquisador Jean Lancri é: *pelo meio*.²² E sua afirmação é reiterada por diversos artistas-pesquisadores quando indagados sobre as questões metodológicas da pesquisa em artes.²³

A investigação dos processos de instauração da obra de arte está sempre situada no meio, imersa em uma prática que, por sua vez, desdobra-se e percorre desvios de forma não-linear, o que torna ainda mais imprecisa a demarcação de pontos inaugurais isolados ou demasiadamente rígidos. E mesmo esse meio, vale

²⁰ LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Op.Cit. p.44.

²¹ Ibidem. p.12.

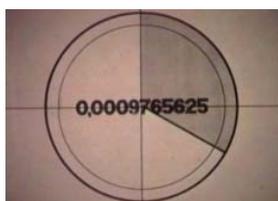
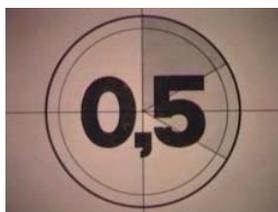
²² LANCRI, Jean. *Colóquio sobre a Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas na Universidade*. IN.: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.) *O meio como ponto zero. Metodologia da Pesquisa em Arte*. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 2002. p.18

²³ Conforme atesta o livro *O Meio como Ponto Zero*, acima citado, coletânea de textos reunidos a partir do colóquio homônimo, realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Rio Grande do Sul.

ressaltar, está sempre passível de ser dividido em outros pontos médios, possibilitando a infinita divisão em outros meios, como aponta o artista Jorge Macchi²⁴, através da animação *La flecha de Zenón*, desenvolvida em parceria com David Oubiña, em 1992. Neste trabalho, a contagem regressiva característica do começo de filmes antigos vai sendo dividida *ad infinitum*: 2; 1; 0,5; 0,25; 0,125...

A hesitação do começo não se apazigua com a simples localização de pontos de partida e chegada, início e fim, a partir do qual se estabelece um meio, mas, ao contrário, conduz a percepção paradoxal de que estamos sempre no meio, impedindo a demarcação de qualquer ponto zero. Duchamp, ao afirmar que um tubo de tinta é também um *readymade* e assim toda pintura parte de elementos prontos, reitera que *o homem nunca pode ter a pretensão de começar do zero; ele deve começar de coisas já feitas, como até mesmo sua própria mãe e seu próprio pai.*²⁵

No meio do caminho da vida é, mais ou menos, onde tantas histórias de fato começam, afirma o escritor Amós Oz²⁶. Mesmo (e talvez justamente por isso) sabendo-se *no meio do caminho da vida*, o autor interroga-se sobre o começo das narrativas literárias. E pergunta: *o que cabe no primeiro capítulo? (...) E o que deveria vir na primeira página? No parágrafo inicial? Quanto a primeira frase deveria revelar? (...) como chegar a esse début do meio do caminho?*²⁷



Jorge Macchi e David Oubiña.
La flecha de Zenón, 1992

²⁴ Jorge Macchi, artista argentino, nascido em 1963. Sua pesquisa artística desenvolve-se a partir de mídias diversas como instalação, fotografia, vídeo. Questões relativas à cidade e ao cotidiano são importantes em seus trabalhos, assim como a relação com a música, a palavra e o desenho.

²⁵ *Digamos que você use um tubo de tinta: você não o fez. Você o comprou e o usou como um readymade. Ainda que você misture dois vermelhos, é ainda a mistura de dois readymades. Então, o homem nunca pode ter a pretensão de começar do zero; ele deve começar de coisas já feitas como até mesmo sua própria mãe e seu próprio pai.* A citação aqui integralmente reproduzida de Marcel Duchamp para Katherine Kuh encontra-se em: DE DUVE, Thierry. *The Readymade and the Tube of Paint*. Artforum. Maio de 1986, p.113 Apud: BOIS, Yve-Alain. *Pintura: A Tarefa do Luto*. *Revista Ars*, n.7, Eca-USP. p.100. Disponível em <http://www.cap.eca.usp.br/ars7/bois.pdf> (Acesso: 26 de fevereiro de 2008)

²⁶ Amós Oz referencia o começo de Dante Alighieri para *O Inferno*: *“No meio do caminho da vida, tendo perdido o caminho verdadeiro, achei-me embrenhado em selva tenebrosa?”* (*O Inferno, de Dante*). *Talvez a stanza com que Dante abre O Inferno pudesse servir como início padrão para todas as histórias: “No meio do caminho da vida” é, mais ou menos, onde tantas histórias de fato começam.* OZ, Amós. *E a História Começa*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007. p.9.

²⁷ *Ibidem*. p.9.

A partir deste questionamento, Amós Oz desenvolve o livro *E a História Começa*, analisando detidamente o começo de dez importantes narrativas literárias. Segundo Manoel Ricardo de Lima, em resenha sobre o livro, Oz escolhe os começos que marcam a sua própria escritura, *montando a sua biblioteca de começos*²⁸. Amós Oz toma como objeto de reflexão esta primeira relação do escritor com o vazio da página, a impossibilidade de determinar precisamente onde cada narrativa começa, abordando o que se pode antever da narrativa nas primeiras linhas de um livro, as expectativas que o leitor forma (imaginando o que vai ler), e assim, definindo o começo literário como uma espécie de contrato entre o escritor e o leitor. O autor sinaliza as sutilezas que se estabelecem neste contrato, as armadilhas ou estratégias de cumplicidade com o leitor, a forma de envolvimento gradual com a narrativa. E chama a atenção para a forma como o texto se estrutura, ressaltando que a forma como se conta uma história não pode ser separada do que ela conta.

Neste empreendimento de pensar o começo, Amós Oz compara a relação do escritor de ficção e do pesquisador com a página em branco. Conta o autor que seu pai escrevia livros acadêmicos e invejava a liberdade do romancista, o despreendimento da obrigação opressora de checar fontes, provas e citações, verificar notas de rodapé e outras tarefas meticulosas do trabalho de pesquisa. Invejava a licença para escrever o que quisesse: *Quem pode desmenti-lo? Quem pode aparecer e desafiar-lo com informações contraditórias ou com fontes que você talvez não tenha consultado?*²⁹ Por outro lado, Oz também invejava o pai, cercado por livros, referências e todo o suporte bibliográfico que ocupava sua mesa de trabalho e lhe fornecia apoio, protegendo-o da angústia de encarar a página em branco.

A partir desta reflexão, como situar o artista-pesquisador entre essas duas situações? Na mesa de trabalho do pai de Amós Oz, *densamente povoada, como*

²⁸ LIMA, Manoel Ricardo de. *E começo aqui*. Caderno Vida & Arte - 29.09.2007. Disponível em: <http://www.opovo.com.br/opovo/vidaarte/732738.html> (Acesso: 21 de outubro de 2007).

²⁹ OZ, Amós. *E a História Começa*. Op. Cit. p.1.

uma favela em Calcutá, ou na do romancista, *deserta, como uma pista de pouso em Kosovo*? Entre essas duas formas de relação com a escrita, o artista-pesquisador encontra apoio na produção de artistas e teóricos (bem como a contraparte deste apoio através da cobrança de rigor na pesquisa), mas, por outro lado, também vê-se diante da página em branco no momento de narrar seu próprio processo. Como começar? Por onde começar? Diante da imersão em seu objeto de estudo e da complexidade das conexões com suas referências artísticas e teóricas, o artista-pesquisador inevitavelmente problematiza a sua reflexão, desautorizando-se a pensar em encadeamentos lineares ou causais. As inúmeras relações contraditórias, saltos, retomadas, desvios e uma imensa profusão de caminhos possíveis – que o artista-pesquisador percebe em seu próprio processo – fazem com que o imperativo de ordenação e sistematização das etapas de instauração da obra converta-se em uma tarefa cercada de dificuldades e tropeços. Como ordenar e sistematizar um processo – muitas vezes dispersivo e profuso – sem que esta narrativa se converta em uma redução ou aprisionamento?

Ainda sobre a imagem da mesa de trabalho, o escritor Georges Perec, no livro *Pensar/classificar*, apresenta algumas notas sobre os objetos que ocupam sua mesa de trabalho. O trabalho minucioso de listar e descrever seus objetos revela os percursos de sua relação afetiva com os objetos que o cercam e com a própria escrita, além de fornecer algumas pistas da fragilidade dos empreendimentos classificatórios que são abordados no livro. Perec confessa às vezes desejar que sua mesa estivesse o mais vazia possível. *Mas, com maior frequência, prefiro que esteja cheia, quase até o excesso.*³⁰

Estas duas imagens literárias em torno da mesa de trabalho, de Amós Oz e Georges Perec, permitem traçar uma aproximação com a pesquisa em artes: entre o vazio do começo e as referências bibliográficas e também na indecisão (ou tensão) entre ordenar e desordenar.

Neste projeto claudicante de organizar um processo artístico e de narrá-lo é preciso lembrar, reconstituir etapas, mapear os percursos, desdobramentos,

³⁰ PEREC, Georges. *Pensar/Classificar*. Barcelona: Gedisa, 2001. p.17.

relações, desejos e fracassos, estabelecer hierarquias, comparações, divisões, focos de interesse. E nestas operações torna-se evidente que a obra não comporta apenas um produto ou resultado, mas constitui-se como um processo.

Neste sentido, parece relevante estender essa condição processual também para o texto que tangencia a obra e narra seu processo de instauração. Pensar o texto como processo implica em assimilar os seus riscos e suas rasuras. E implica pensar na escritura do texto mais do que nele acabado. Pensá-lo como um processo e também como um esforço. Um esforço por narrar, conectar fragmentos e experiências tomadas em sua singularidade.

Este estatuto de processo, meio, entre, reivindicado ao texto também indica a possibilidade de tecer novas relações entre este lugar impreciso onde o artista-pesquisador se situa e a rememoração das experiências artísticas e das suas expectativas.

O filósofo Walter Benjamin, segundo Jeanne Marie Gagnebin, defende uma espécie de *intensidade de atenção* em oposição a *obstinação da intenção*, que só *consegue chegar ao único alvo a que se propõe*.³¹ Benjamin defende a adoção de um pensamento *minucioso e hesitante* que retoma o seu objeto de análise por caminhos diferentes, desvios, acarretando uma *alteridade sempre renovada do objeto, contrário a uma consciência demasiadamente segura de si, de seu alvo e do itinerário a ser percorrido*. A pobreza desta tenacidade da intenção é permitir chegar unicamente onde sabemos, enclausurando-nos no domínio estreito do que já conhecemos e impedindo a abertura para outros caminhos e reflexões possíveis.

Retomando a segunda epígrafe desta introdução, deve-se acrescentar que o texto, considerado como processo, pressupõe o esforço por dizer e também o seu incontornável fracasso, conforme assinala a escritora Clarice Lispector: *escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio*. Estas reflexões encontram ressonância no modelo de narração proposto por Benjamin, que ressalta a opacidade da linguagem e sua impotência de dizer tudo e, ainda, a importância de se preservar o inacabamento como possibilidade de abertura. *Metade da arte*

³¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. Op.Cit. p.87.

*narrativa está em evitar explicações.*³² Para o autor, a narrativa renuncia a preocupação de explicar tudo, procurando evitar que os acontecimentos sejam encerrados em uma única versão. Na narrativa, resguarda-se uma amplitude do episódio narrado, o que não existe no texto informativo. Benjamin afirma que a narração *não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Dessa forma, se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.*³³

Segundo Jeanne Marie Gagnebin, a problemática da narração concentra em si os paradoxos da modernidade, através da consciência aguda da morte e da temporalidade.³⁴ No livro *História e Narração em Walter Benjamin*, a autora examina o pensamento do filósofo acerca da escritura da história e de sua ligação com uma prática transformadora, destacando o paradoxo da nossa necessidade e incapacidade de contar. Segundo Gagnebin, Benjamin opõe-se à pretensão de absoluto e de infinito do discurso. Para a autora, a abertura e o inacabamento são questões centrais em suas teorias, nos conceitos de origem, alegoria, crítica, história. Gagnebin fala da busca por uma quebra da coerência ilusória de uma história dominante, oficial e repetitiva que, se pode ser considerada como garantia da identidade do sujeito, também é sua prisão. Provocar rupturas numa narrativa *por demais convincente*, assim como *designar seus furos, brancos, retomar o troço* é necessário *para se arriscar a agir diferente.*³⁵

A autora critica o desejo de *dobrar tudo à regra de apropriação racional do sujeito*, na dupla intenção de confirmar o estatuto do poder e retirar qualquer potência de interrogação.³⁶ Para tanto, a dificuldade de dizer não deve ser mascarada nem apressadamente conciliada, mas deve ser tomada em sua irresolução mesma, em sua incerteza. A impotência de uma fala incompleta não

³² BENJAMIN, Walter. *O Narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. IN.: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras escolhidas - I*. Op.Cit. p.203.

³³ Ibidem. p. 205.

³⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. Op. Cit. p. 56.

³⁵ Ibidem. p.107.

³⁶ Ibidem. p.108.

deve ser lamentada, mas permitir deflagrar uma exigência ética de evitar uma 'boa explicação'. Para Benjamin, aquilo que nunca conseguiremos realmente dizer é o que justamente nos proíbe de calar e esquecer, numa *exigência paradoxal de transmissão sem inteligibilidade*.³⁷

Assim, aproximando-se de Benjamin, podemos pensar no desejo de narrar um processo artístico – o que aqui se instaura como objeto de pesquisa – como aquilo que sinaliza Lispector: *escrevo por profundamente querer falar*, mesmo que escrever só nos dê a medida do silêncio, dos limites de narrar o que inevitavelmente escapa, a singularidade das experiências e suas oblíquas conexões.

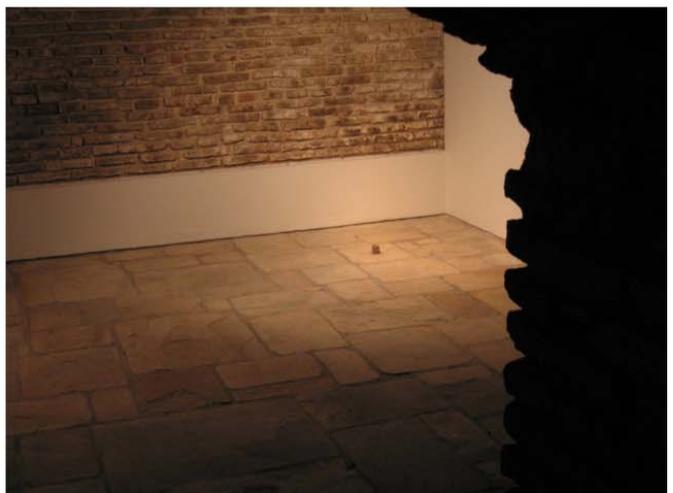
³⁷ *Ibidem.* p.108.



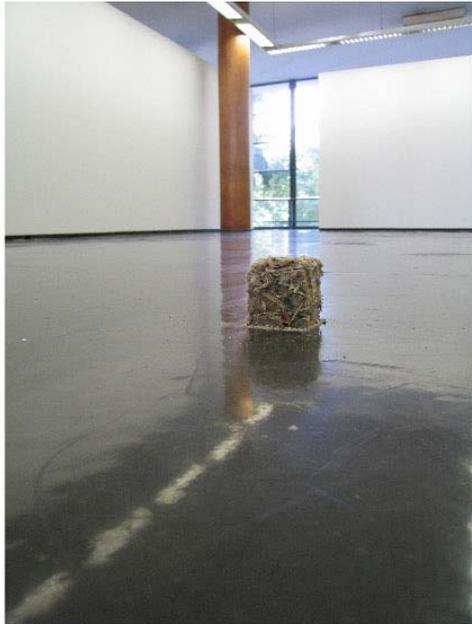
cubo de poeira. 2005-2008. instalação. cubo formado pela poeira recolhida na limpeza doméstica (5cm³)



cubo de poeira. 2005-2008. detalhe



cubo de poeira. 2005-2008. vista da instalação



cubo de poeira. 2005-2008. vista da instalação e detalhe

cubo de poeira

Cubo de poeira: um pequeno cubo, com cinco centímetros cúbicos de dimensão, apoiado diretamente sobre o chão da sala de exposição. Antes de descrevê-lo detalhadamente e discutir os materiais utilizados, estruturas formais, procedimentos, estratégias de apresentação e as relações com outros artistas e trabalhos, parece-me relevante sinalizar para a experiência que engendra o processo deste trabalho.

Como começa o *cubo*? Começa impregnado da minha própria casa, misturado com o cotidiano: olhando a ausência de meus gestos, a demanda por eles. Começa com o olhar insistente para cantos sujos, poeira sobre os móveis, teias abandonadas nas quinas das paredes, insetos caídos, cocôs de lagartixa no alto da escada. Começa com a sensação de que muitas coisas acontecem na casa quando não estamos. E também de que deixamos de perceber as situações mais ínfimas, mesmo quando estamos presentes.

Certa percepção de impotência também participa decisivamente deste processo, com a escassez de tempo e dedicação para o trabalho interminável de limpar, arrumar, cuidar da casa. As louças fedem quando se passam muitos dias sem lavar. A água apodrece dentro dos baldes com roupas de molho, esquecidas na área de serviço. Aranhas mortas e lagartixas esmagadas são encontradas pela casa, desavisadamente. Bolas de pêlos se formam no chão, nos ralos.

O cubo é feito de poeira. Olhando de perto, pode-se ver uma massa cinza de poeira, que reúne uma série de componentes: traças, cabelos, pêlos, fios de tecidos, asas de insetos, palhas, folhas, pedaços muito pequenos de papéis e a poeira propriamente dita. Esta poeira vem sendo recolhida, desde 2004, da limpeza da minha casa. O cubo é construído pelo depósito de camadas de poeira, guardadas a cada nova limpeza.

Depois de varrer os cômodos da casa, passo a guardar os restos da limpeza. Em vez de jogar estes resíduos no lixeiro, guardo-os em pequenas caixas de papel. Ao interromper o processo de descarte e desperdício proveniente da limpeza, começo a articular as operações de guardar e acumular. E a perceber, nesse ciclo repetitivo, que a poeira insiste.

É entre varrer e guardar que o trabalho começa a se constituir. De forma silenciosa, em meio a todas as demais atividades do dia-a-dia. Como *cubo*, outros trabalhos abordados nesta pesquisa acontecem *entre*, em *meio* a acontecimentos diários, repetitivos, banais, no espaço da casa, sem uma delimitação ou segregação da rotina.

Atrelado a uma atividade banal como limpar a casa, *cubo de poeira* vai se constituindo. Em meio ao desejo da casa limpa e organizada, a alergia ao pó, a vontade de às vezes jogar tudo fora, de não enfrentar de perto os cheiros, a materialidade, a um só tempo, rarefeita e excessiva da poeira.

A primeira imagem de formalização do trabalho era uma montanha de poeira. Tentativa de materializar, dar volume a poeira, que se acumula discretamente, que se dispersa continuamente. Tentativa de enxergar a quantidade de pó que se acumularia – se eu não limpasse, se eu não jogasse fora. Da montanha, estratos de poeira acumulada em camadas mais ou menos desordenadas, começo a pensar em um cubo. A forma precisa como a imagem do trabalho se desdobra de uma montanha para um cubo, me escapa. Por mais que me esforce, é difícil contar a história de uma obra, localizar os desvios, precisar como se formam as imagens. O cubo se afirma como forma geométrica idealizada que tenta conter a desordem da poeira. E essa imagem parece se desenvolver a partir da percepção de uma simples estratégia prática: caixas de papel são utilizadas para guardar a matéria informe da poeira.

A partir da condição de recipientes provisórios de guarda, as caixas passam a funcionar como fôrmas para os cubos. Diante de sua relativa fluidez e maleabilidade, ao longo do tempo, a poeira começa a se adensar e se concentrar,

acomodando-se dentro dos limites do volume interno de cada caixa. A caixa, então, confere forma à poeira.

A partir de uma primeira caixa improvisada para este fim, com modestas dimensões, passo a construir outras pequenas caixas de papel no mesmo formato e tamanho. Guardar, juntar, reunir, concentrar a poeira. No começo, como saber o quanto se poderia juntar? Em quanto tempo? Como concentrar algo que se forma tão desavisadamente?

A poeira se soma timidamente, demora, custa a ganhar volume, pode concluir ao longo do processo. Ao se compactar, torna-se cada vez mais densa e ocupa um volume mínimo. Esse *demorar*, somado à insistência em guardar, faz com que o trabalho incorpore uma dimensão temporal. Ao mensurar o cuidado (e o descuido) com a casa, o processo de *cubo de poeira* tenta tornar visível a duração da coleta, conferindo volume e espessura para o tempo.

Com a formação do *cubo*, interrogo: como dar forma a algo tão disperso, tão sem volume? Como pegar com a mão, senão grudando nos dedos? Como capturar a poeira? Como lhe estabilizar a forma? Paradoxalmente, em oposição a seu caráter dispersivo, movimentos de proliferação e desobediência à gravidade (a poeira alcança todas as partes do espaço), a poeira revela uma espécie de sedimentação, formando extratos a partir de lentos depósitos. A poeira parece se *deitar* nas coisas, depositando-se nas superfícies horizontais dos objetos da casa, da tv, das mesas, braços de sofá, parapeitos das janelas, estantes, armários. No chão. E sob a cama.

Assinalando seu caráter fragmentário, a constituição da poeira revela partículas minúsculas, dispersas, heterogêneas, impuras. Feita de restos: peles, pêlos, farelos das paredes que descascam, a pele dos objetos.

Georges Didi-Huberman, no livro *Génie du non-lieu*³⁸ analisa detidamente a trajetória do artista italiano Cláudio Parmiggiani e destaca a potência da imagem da poeira. Para o autor, as impressões de poeira revelam uma extrema fragilidade. E

³⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*. Paris: Minuit, 2001.

para pensar esta fragilidade, Didi-Huberman desenvolve sua análise a partir de constantes bifurcações interpretativas, que revelam um apelo metafísico ou, ao contrário, um viés materialista.

No primeiro caso, a poeira está relacionada à *humilhação da matéria e matéria de humilhação*, ligada às coisas destruídas, desprezadas ou malditas pelo sopro divino.³⁹ A partir de uma interpretação materialista, o autor retoma a reflexão de Gaston Bachelard, em *Les Intuitions Atomistiques*, demonstrando como a observação sensível da poeira deu uma base intuitiva à teoria atomista.⁴⁰

Didi-Huberman, seguindo o pensamento de Bachelard, afirma que através da existência da poeira, rica de imagens e sugestões, o atomista pôde assimilar o turbilhão de partículas minúsculas que formam os objetos. A poeira é a imagem mais delicada de um turbilhão, pois, enquanto o turbilhão da água do rio revela um desenho oco, a poeira desenha um turbilhão em relevo. Para Bachelard, um mundo de sólidos bem definidos seria impensável, e o atomismo é que permite explicar a impureza fundamental das coisas e a perfeição morfológica de seus constituintes voláteis.

A poeira revela a poética da matéria em movimento, uma *poética de paradoxos*.⁴¹ Didi-Huberman afirma que a poeira sugere uma dialética do impalpável tornado visível, assinalando que Lucrécio viu, nos turbilhões de pó, o modelo por excelência dos movimentos mais fundamentais, mais secretos, da matéria em geral.⁴² Seguindo a imagem atomista da poeira, podemos problematizar a suposta estabilidade e solidez com que concebemos o mundo, e citando o poeta Francis Ponge, perceber que *tudo está em andamento, o mundo gira e não somente as plantas crescem, lenta mas seguramente, mas as pedras aguardam para explodir ou virar areia*.⁴³

A reflexão de Didi-Huberman abre caminho para refletir sobre a tensão articulada em *cubo de poeira* entre a qualidade dispersiva, impalpável da poeira e a

³⁹ Ibidem. p.66.

⁴⁰ Ibidem. p.67.

⁴¹ Ibidem. p.68.

⁴² Ibidem. p.69.

⁴³ PONGE, Francis. *Métodos*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p.133.

forma contida e ordenada de um cubo. O *cubo* coloca em questão a tentativa de ordenar, compactar e *enformar* a poeira no domínio de um sólido geométrico. A poeira em um cubo; a poeira como cubo; em forma de cubo. Considerando a inserção do cubo em um programa racional, matemático, podemos pensar no quanto a sua solidez e proporção se opõem à relação destrutiva da poeira em relação ao programa – diário ou semanal – de pôr o mundo em ordem. Nesta tensão, *cubo de poeira* articula o impasse entre a forma geométrica e o informe, entre o projeto ordenador e a insustentabilidade deste, com o desmoronamento da forma.

Ainda em relação à forma cúbica adotada no trabalho, é fundamental fazer referência à reflexão de Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*. No capítulo *A dialética do visual ou o jogo do esvaziamento*, o autor pergunta: *O que é um cubo? Um objeto quase mágico, com efeito. Um objeto a fornecer imagens, da maneira mais inesperada e mais rigorosa que existe*. O autor prossegue sua reflexão, afirmando que o cubo não imita nada, é imediatamente reconhecível e formalmente estável. O cubo é um instrumento eminente de figurabilidade e sua capacidade de manipulação, o destina a todos os jogos, e, portanto a todos os paradoxos.⁴⁴

Assim como o carretel ou o lençol, descritos por Freud, o cubo possui o caráter momentâneo e frágil do jogo infantil⁴⁵, possui um extremo poder de alteração e, assim, vive sobre um fundo de ruína: inerte, indiferente é acionado pelo jogo. Fora do jogo, volta a ser quase nada.

Para o autor, o cubo revela sua complexidade no momento em que chegamos ao seu caráter simples.⁴⁶ Para Didi-Huberman, a imagem nunca é simples, sossegada, mas dialética, portadora de uma latência, que exige que se dialetize nossa própria postura diante dela.⁴⁷ Analisando as obras minimalistas, o

⁴⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998. p.88.

⁴⁵ *Ibidem*, p.82. Segundo o autor, o carretel joga porque é capaz de se desenrolar, desaparecer, romper-se, encontrar resistência com outros objetos ou mesmo passar sob um móvel. Sua existência é frágil, é quase, pode morrer a qualquer momento. *Ibidem*. p.81.

⁴⁶ *Ibidem*. p. 88.

⁴⁷ *Ibidem*. p.95.

autor afirma que as imagens da arte, por mais simples que pareçam, apresentam a dialética visual do jogo de inquietar visão e inventar lugares para esta inquietude. As imagens exploram o mesmo jogo de criança, em que o objeto se mantém por um fio. Por isso, Didi-Huberman destaca o seu estatuto de monumento: algo que resta, que se transmite, que se compartilha, mesmo que precariamente.⁴⁸ Além disso, Didi-Huberman chama atenção para a indecisão que se manifesta no cubo: entre uma verticalidade e uma horizontalidade, o cubo está sempre de pé, mas igualmente deitado.⁴⁹

Com relação à montagem do trabalho *cubo de poeira*, o cubo é colocado diretamente no chão, sem pedestal, cubo de apoio ou qualquer outro aparato museográfico. A proximidade do chão revela a recusa pelas tradicionais estratégias de destaque ou hierarquia dos modelos expositivos. A ausência de uma delimitação ou contenção espacial/institucional permite que a poeira, recolhida do chão após varrer a casa e compactada em forma de cubo, retorne ao chão, onde se dispersa e se perde.

O cubo é posicionado em um canto, deslocado da área de circulação. O choque de escala das dimensões reduzidas do cubo em contraposição à arquitetura assume um papel fundamental na proposta. Assim como diante de certas obras de grandes dimensões, nos sentimos pequenos e re-avaliamos as relações de escala, diante do cubo de poeira, a proporção se inverte. O jogo das escalas permite problematizar as relações habituais com os objetos e a arquitetura.

Estas observações reforçam a concepção do trabalho como uma instalação, de forma que não se constitui apenas pelo cubo, enquanto objeto, mas inclui esta situação espacial e sua relação com o espectador. Em *cubo de poeira*, a forma de apresentação e o vazio da sala integram o trabalho, reforçando a concentração da poeira e o adensamento da percepção.

⁴⁸ Ibidem. p.97.

⁴⁹ Ibidem. p.127.

Para um cubo pequeno, feito de poeira, precariamente formatado, conferir visibilidade ao trabalho implica assimilar o lugar da obra e o vazio em que esta se situa. Dessa forma, o trabalho potencializa não apenas a questão da escala, mas a sua própria vulnerabilidade material e simbólica.

A escala, a forma de apresentação e a noção de concentração e densidade explorada no trabalho encontram um diálogo profícuo com o trabalho *Cruzeiro do Sul* do artista brasileiro Cildo Meireles⁵⁰ cuja pesquisa é referência fundamental em meu processo. Neste trabalho, Meireles apresenta um diminuto cubo (menos de 1cm³), constituído por duas madeiras (pinho e carvalho), disposto no chão, sem nenhum objeto no seu entorno, num ambiente vazio com área mínima de 200m².⁵¹ A desproporção entre a escala do objeto e o ambiente instaura uma série de dúvidas a respeito do que consideramos pequeno ou grande, sobre as medidas supostamente fixas em relação à dimensão ou limite de algo.⁵²

Segundo Paulo Herkenhoff, o cubo introduz uma inevitável comparação com o espaço no qual é mostrado e sua 'insignificância' abre um diálogo com as hierarquias culturais que situam a arte no mundo.⁵³ Dessa forma, o autor propõe uma comparação entre *Cruzeiro do Sul* e a escultura *Base do mundo* de Piero Manzoni⁵⁴, a partir da concepção de ambas as propostas como condensação de um potencial e uma expansão da escultura no espaço que a circunda, pensadas em relação à questão da des-territorialização do espaço monumental abordado por Rosalind Krauss, como anti-monumentos. Para Herkenhoff, *Cruzeiro* requer um



Cildo Meireles.
Cruzeiro do sul, 1969-70

Piero Manzoni.
Socle du monde, 1961

⁵¹ MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. p.20.

⁵² ANJOS, Moacir dos (org). *Babel: Cildo Meireles*. Vila Velha: Artviva, 2006.

⁵³ HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. p.29.

⁵⁴ Neste trabalho, realizado em 1961, Manzoni instala um bloco de ferro e bronze ao ar livre no Herning Kunstmuseum, Dinamarca. As palavras *Socle du Monde* de cabeça para baixo no bloco da peça evidenciam a operação de tornar o mundo uma obra de arte. Piero Manzoni, artista italiano (1933-1963), sua obra tensiona as fronteiras das categorias artísticas, destacando-se: a série *Acromos* e os trabalhos *Bases mágicas* e *Esculturas vivas*.

território não específico e temporário e, ao mesmo tempo, demanda um tipo específico de arquitetura: o espaço institucional da arte, o museu.⁵⁵

Meirelles concebe o cubo minúsculo, instalado isolado no vasto espaço do museu vazio, explorando a idéia de *imensidão de energia contida num corpo mínimo*, conforme afirma o artista.⁵⁶ A relação entre as duas madeiras que, friccionadas, produzem fogo – de acordo com a tradição indígena – revela a tensão entre a densidade potencial do cubo e o vazio onde é instalado. Herkenhoff assinala que o fogo não está representado nem figura no trabalho como uma ação real, mas instaura a hipótese virtual de um vir a ser.

Ainda que as características formais e conceituais de *cubo de poeira* encontrem em *Cruzeiro* uma influência marcante, especialmente através das preocupações com a escala e a densidade, em *cubo* estas estratégias são articuladas pela incongruência do enquadramento da poeira em uma forma cúbica e, sobretudo, pelo fracasso deste empreendimento. Diferentemente de *Cruzeiro*, *cubo de poeira* possui uma condição material por si só insustentável: o cubo se desfaz, desintegrando-se enquanto escultura e integrando-se novamente ao chão enquanto poeira. Estas questões, imprescindíveis ao trabalho, não participam do repertório de Meireles nesta obra, cuja perspectiva crítica e política relacionada à discussão da complexa cultura indígena no país, também afasta-se das questões abordadas em *cubo*, de forma a reconhecer as ressonâncias e também evidenciar diferenças entre as duas produções.

Apesar de apresentar a poeira concentrada, sedimentada em camadas, o cubo não parece sólido nem estável. Durante o período de exposição, a forma torna-se gradualmente mais imprecisa, as arestas mais irregulares. O trabalho desintegra-se, afetado pelas condições climáticas da sala, pela circulação de pessoas e, sobretudo, pela precariedade da própria proposta.

⁵⁵ HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. Op.Cit. p.41.

⁵⁶ *Ibidem*. p.39.

Na primeira montagem de *cubo*, o processo de desintegração foi acompanhado durante a exposição.⁵⁷ Pude perceber, assim como as pessoas que visitavam a exposição ou trabalhavam no local, as variações de consistência da poeira provocada pelas oscilações de umidade, mais visíveis nos dias de chuva ou de calor intenso, os microorganismos que se proliferavam (traças e outros insetos saíam dos casulos que também integravam a massa cinza do cubo) e, sobretudo, a transformação da forma: a perda de definição das arestas, a diminuição do volume, o cubo tornando-se menor, mais informe: um montinho de poeira pouco coeso. Tornando-se cada vez menos cubo.

No final da mostra, o coordenador do espaço devolveu-me a poeira e, embora sem forma definida, o volume parecia maior que o inicial. Ele havia varrido toda a sala de exposição, agregando ao cubo, toda a poeira dispersa pelo espaço, e incluindo também a poeira formada e acumulada durante o período da exposição, em que se havia evitado qualquer limpeza. Nisto, a poeira sinalizava-me sua insistência, seu caráter proliferante.

Georges Bataille, precioso interlocutor da pesquisa, destaca a poeira como imagem paradigmática da impotência, da desordem e da repetição sisífica dos gestos. A poeira se forma, insistentemente, a despeito de qualquer empenho em eliminá-la, conforme sublinha no verbete 'poeira' de seu *Dicionário Crítico*, publicado na revista *Documents*, em 1929:

Os contadores de estórias não se deram conta que a Bela Adormecida acordaria coberta com uma grossa camada de poeira; nem pensaram nas sinistras teias de aranha que se desprenderiam ao primeiro movimento de sua cabeleira ruiva. Porém, melancólicas camadas de poeira constantemente invadem habitações e as sujam uniformemente: como se preparassem sótãos e cômodos velhos para a ocupação iminente de obsessões, fantasmas, espectros, que o odor

⁵⁷ Como a primeira montagem do trabalho foi realizada em Florianópolis, cidade onde resido, pude acompanhar de perto todo o processo. Nas demais montagens, nas cidades de Recife e Rio de Janeiro, em função da distância física e do curto período de estadia nos locais de exposição, o processo não pôde ser acompanhado da mesma forma.

*decadente da velha poeira nutre e intoxica. (...) Um dia ou outro, é verdade, a poeira, admitindo sua persistência, vai provavelmente ganhar vantagem sobre as domésticas, invadindo as imensas ruínas dos prédios abandonados, dos estaleiros desertos...*⁵⁸

Seguindo Bataille, devo afirmar que, da poeira, me interessa a insistência, sobretudo. E ainda com Bataille, sublinhar que a poeira forma-se em camadas, cobrindo insistente e uniformemente as superfícies onde se deposita. Dessa forma, é relevante comentar que o processo de formação de *culo* envolve a acumulação da poeira através de camadas, somadas, acrescentadas, empilhadas umas sobre as outras, a cada nova limpeza. A forma e o volume são articulados a partir do lento depósito e concentração da matéria recolhida pela casa. As operações envolvidas procuram evitar uma manipulação excessiva ou artificial da poeira, limitando-se a varrer, recolher, guardar, acumular, concentrar, esperar, insistir.

É importante para a análise de *culo* observar as estratégias adotadas por outros artistas, como Marcel Duchamp⁵⁹ e Cláudio Parmiggiani⁶⁰, que exploraram a poeira como matéria de trabalho em suas obras e procurar estabelecer aproximações, bem como, destacar as singularidades de cada processo.

A fotografia *Criação de Poeira (Élevage de Poussière)*⁶¹, assinada por Man Ray e Duchamp apresenta o depósito e acumulação de poeira, propondo uma assimilação do tempo através da inscrição da poeira. A fotografia apresenta um detalhe da superfície da obra mais emblemática de Duchamp, *O Grande Vidro*, colocada na horizontal por diversos meses, em seu ateliê. A poeira depositada na superfície, para Didi-Huberman, demonstra que a poeira é a um só tempo *moldável* – pois trabalha como uma película lenta, formando baixo-relevo infinitesimal – e, de



Marcel Duchamp e Man Ray.
Criação de poeira, 1920

⁵⁸ BATAILLE, Georges et al... Encyclopedie Acephalica IN: *Documents of avant-garde*. Londres: Atlas Press, 1995. p.42-43. Tradução de minha autoria.

⁵⁹ Marcel Duchamp (1887-1968), artista francês, viveu grande parte de sua vida em Nova York. Figura paradigmática da arte do século XX e referência principal para a produção contemporânea, seu trabalho apresenta rupturas radicais com a arte moderna. Desenvolveu o conceito de *ready-made*, assim como experiências precursoras em relação ao espaço expositivo e a crítica institucional.

⁶⁰ Cláudio Parmiggiani, artista italiano (1943). Trabalha com instalações, explorando questões como lugar, visibilidade e memória.

⁶¹ A fotografia foi realizada em 1920, por Man Ray e incluída como fac-símile na *Caixa verde*, em 1934.

outro lado, *moldada* pelo sistema formado pelo suporte (vidro) e o processo de depósito (ar, tempo).⁶²

Fascinado pelo fenômeno, Duchamp passa a fixar minuciosamente esse depósito de poeira com a ajuda de um verniz para o preenchimento da área das peneiras cônicas do *Grande Vidro*,⁶³ obtendo diferentes tonalidades pelo acúmulo de poeira por períodos diferenciados. Em suas notas ele escreve:

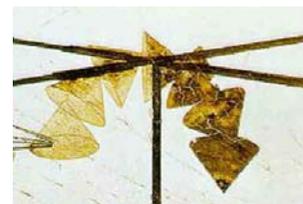
*criar a poeira sobre os vidros, poeira de quatro meses, seis meses, que se fixa depois hermeticamente = transparência / diferenças – procurar / para as peneiras no vidro, deixar cair a poeira sobre essa parte, poeira de três ou quatro meses e limpar bem em torno, de forma que essa poeira seja um tipo de cor.*⁶⁴

Em Duchamp, a poeira se forma também por depósito, mas permanece como superfície, sem explorar a sobreposição de camadas para constituição de um volume substancial como acontece em *culo*. Além da questão escultórica, a poeira no *Grande Vidro* diferencia-se do procedimento de *culo*, pela fixação com verniz, o que possibilita a exposição da superfície 'empoeirada' na posição vertical. A aplicação de verniz impede a dispersão da poeira e a conseqüente desintegração do trabalho de acumulação, ao passo que *culo*, explora justamente a desintegração da forma e a impossibilidade de imobilizar ou controlar a poeira.

⁶² DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997. p.169.

⁶³ A área preenchida corresponde às peneiras (*tamis*), conjunto de formas cônicas na parte inferior da obra. Considerando a complexidade do trabalho e as diversas (e discordantes) abordagens teóricas, considero oportuno concentrar a análise apenas no procedimento de fixação da poeira, evitando uma descrição detalhada da função representativa das peneiras no funcionamento do *Grande Vidro* no contexto desta Dissertação. Vale, no entanto, fazer referência à análise de Rosalind Krauss sobre Duchamp, aproximando os procedimentos utilizados pelo artista à noção de índice (ex.: fixação de poeira, projeção de sombras, moldagem, e também a operação de corte e seleção do ready-made). Segundo a autora, Duchamp explora outras formas de representação, recusando o mimetismo e a manualidade, tradicionalmente atribuídos à pintura. KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Macula, 1990 e KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996. A pesquisa de Didi-Huberman sobre Duchamp, a partir do conceito de impressão, é igualmente relevante e problematiza a abordagem corrente do artista, focada exclusivamente no repúdio às formas manuais, apontando uma série de práticas meticulosamente realizadas pelo artista (moldagens, raspagens) que dialetizam esta interpretação. DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Empreinte*. Op.Cit.

⁶⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Empreinte*. Op.Cit. p.293.



Marcel Duchamp.
*A noiva despida por seus
celibatários, mesmo
(O Grande Vidro), 1915-23*

A leitura de Didi-Huberman sobre o trabalho do artista italiano Cláudio Parmiggiani também é uma referência importante para pensar a articulação da poeira. A obra *Delocazione*, que integra uma série de intervenções realizadas pelo artista a partir da década de setenta, consiste na pulverização de fuligem, a partir da queima de pneus (técnica de destruição, normalmente utilizada em manifestações políticas) nos espaços expositivos. A sala fechada é impregnada pela fumaça pesada e, após um período para a acomodação da poeira no recinto, todos os objetos são retirados. Dessa forma, a sala vazia e abafada, apresenta apenas as marcas deixadas em negativo pela poeira de fuligem.

No trabalho de Parmiggiani, a poeira é utilizada como material de impressão (diferente do cubo, formado por sedimentação e moldagem da poeira), sendo o ar integrante do processo de formação das imagens (e não de sua desintegração, como acontece no cubo). Didi-Huberman salienta que a impressão de fumaça é uma obra ativa do fogo, prolongada e recomposta, diferente da impressão de poeira que é uma obra passiva do tempo. Ainda que o trabalho tome como ponto de partida a observação da poeira, seus procedimentos intensificam as impressões existentes, acentuando-as, conferindo uma consistência diferente.⁶⁵ Parmiggiani enfatiza a qualidade volátil da poeira, sua impregnação no ar, nos objetos e sua posterior sedimentação.

Cubo encontra ressonância na condição instável e impalpável da obra de Parmiggiani, pensada, seguindo a reflexão de Didi-Huberman, como uma frágil suspensão entre dois estados de desaparecimento. Como no processo de exposição do *cubo*, a poeira retorna à poeira, conferindo uma dimensão efêmera para o trabalho.

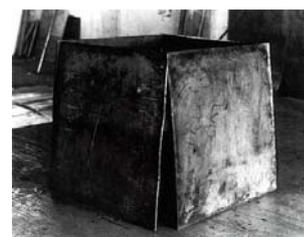
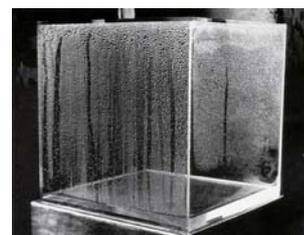


Cláudio Parmiggiani.
Delocazione, 1970.

⁶⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu*. Op.Cit. p.18.

Partindo da questão da transformação e iminente desintegração de *cubo*, o trabalho *Condensation Cube*, do artista Hans Haacke⁶⁶ permite traçar uma aproximação deste processo. Nesta obra, o artista apresenta um cubo de vidro, fechado, com um filete de água no fundo. De acordo com a umidade e o calor provocado pela presença das pessoas na sala de exposição, a água no interior do cubo evapora-se, condensando-se nas paredes internas do cubo. Com o fechamento da galeria à noite e a ausência das pessoas, a água volta ao estado líquido no fundo do vidro. O trabalho se transforma continuamente, de forma cíclica, reversível, demonstrando a interferência do ambiente e do espectador na constituição da obra e provocando a suposta assepsia do cubo minimalista. Para Miwon Kwon, *Condensation Cube* expõe aspectos que a própria instituição de arte procura obscurecer, enfatizando o nível de umidade da galeria e, sobretudo, permitindo que o ar úmido invadisse o objeto de arte minimalista por excelência – o cubo, que por sua vez, estabelecia uma configuração mimética do espaço da galeria em si.⁶⁷

Outra obra emblemática que acompanha minhas reflexões sobre a questão, é "*Adereço de 1 tonelada (castelo de cartas)*" do artista Richard Serra⁶⁸. Neste trabalho, o cubo é formado por chapas de metal (cada uma com 250 kg), apoiadas e equilibradas entre si apenas por pontos de contato nos cantos superiores, sem utilizar nenhum meio para fixar as partes. A obra reforça a constituição fragmentária e contingente do cubo. Rosalind Krauss assinala que *Castelo de Cartas* invalida a noção de idealismo ou atemporalidade associada à forma do cubo, criando *uma imagem da escultura como algo constantemente compelido a renovar sua integridade estrutural mantendo seu equilíbrio*⁶⁹. A superfície em tensão do cubo de



Hans Haacke.
Condensation cube, 1963-65.

Richard Serra.
Adereço de uma tonelada (castelo de cartas), 1969.

⁶⁶ Hans Haacke, artista alemão, nascido em 1936 e radicado desde 1965 nos Estados Unidos. Seus trabalhos iniciais tinham as interações de sistemas naturais como tema. É conhecido, sobretudo, pelas obras que investigam, de forma incisiva, os processos políticos e econômicos do sistema das artes.

⁶⁷ KWON, Miwon. *One place after another: notes on site specificity*. IN.: SUDERBERG, Erika (org). *Space, site, intervention: situating installation art*. Mineápolis: University of Minnesota, 2000. p.38-65.

⁶⁸ Richard Serra, escultor norte americano, nascido em 1939. Seus trabalhos mais emblemáticos são realizados em grande escala, em aço, explorando a relação da obra com o espaço público. Ligado ao minimalismo, também desenvolve trabalhos com outros materiais industriais como vaselina, borracha, chumbo, explorando a especificidade da situação espacial em que o trabalho é inserido.

⁶⁹ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.322.

Serra desloca a concepção do cubo como *idéia*, para o cubo como *existente*, dependente das contingências.

Para Didi-Huberman, os procedimentos utilizados por Serra em *Castelo de Cartas*, exploram os problemas de volumes e vazios, verticalidades erguidas e desabamentos potenciais, assim como da conjugação de planos frágeis e pesadas massas.⁷⁰ Para o autor, trata-se de *inquietar* o volume e a própria geometria, concebida ideal e trivialmente, como domínio de formas supostas perfeitas e determinadas sobre materiais supostos imperfeitos e indeterminados. Didi-Huberman assinala que assimilar o vazio como processo, ou seja, como esvaziamento, implica em inquietar o volume da obra, uma operação de natureza dialética.

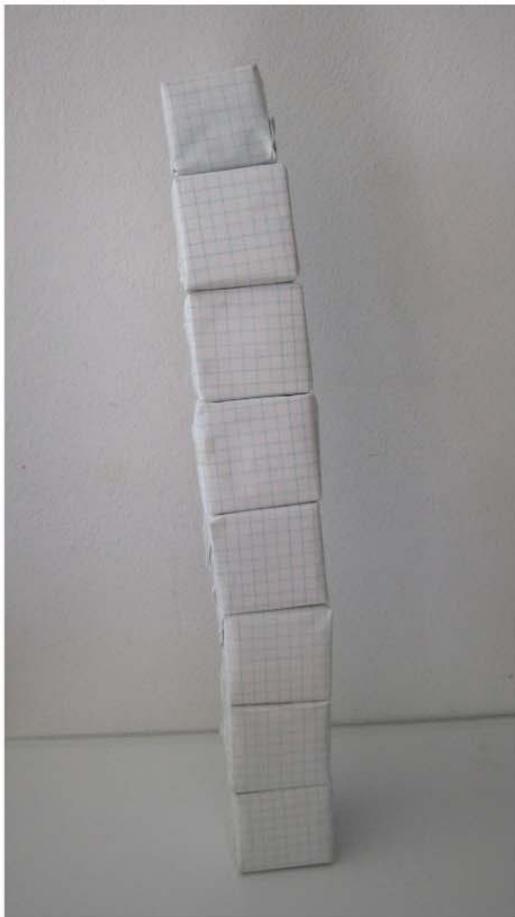
A relação entre cheio-vazio e o processo de esvaziamento provocado pela forma cúbica, segundo Didi-Huberman nos permite pensar o cubo, simultaneamente, como módulo construtivo e como caixa e, assim, interrogar sobre sua solidez e sobre o seu interior, sua opacidade e sua abertura. Dessas reflexões, podemos nos perguntar: o que guarda, em seu interior, um cubo de poeira? Como pensar a sua solidez, a partir densidade de suas camadas, formadas por partículas ínfimas? No que implica o esforço por contê-las em uma forma supostamente estável e o constante movimento de desintegração?

O inevitável processo de desintegração de *cubo de poeira* revela a tentativa *dialetriz* a forma, inserindo uma dimensão contingente, temporal ao próprio trabalho e criando tensões com as noções de pureza, permanência e estabilidade que normalmente estão associadas à forma do cubo. Na medida em que estabelece uma relação dialética entre a matéria (poeira) e a forma (cubo), o trabalho implica a impossibilidade de manutenção da forma por um tempo prolongado. O empreendimento formal fracassa, ressaltando a impossibilidade da forma, a curta duração da escultura, a instabilidade dos processos.

⁷⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Op.Cit. p.132.



coluna de poeira. 2007- . imagens do processo



coluna de poeira. 2007- . imagens do processo

coluna de poeira

coluna de poeira é um desdobramento de *cubo de poeira*, analisado anteriormente, e, de forma menos restrita, uma distensão do processo de trabalho e de reflexão sobre as implicações da poeira no processo artístico. O trabalho *coluna de poeira*, mais do que um objeto ou projeto de instalação, se constitui enquanto processo, insistência, dando continuidade ao desejo de assimilar no próprio trabalho a potência dos fracassos cotidianos.

O trabalho começa como projeto: uma coluna formada pela poeira recolhida na limpeza doméstica, apoiada no chão e alcançando o teto da sala. No primeiro projeto, a coluna possui uma base de 20cm² e altura variável de acordo com a dimensão do pé direito do espaço expositivo. Na execução deste primeiro projeto, a poeira começou a ser depositada em uma caixa desmontável de papelão rígido (20 x 20 x 100 cm). O projeto previa que outras caixas, com as mesmas dimensões, fossem desenvolvidas, na medida em que fosse completamente preenchida. Este sistema se baseava no acoplamento das caixas durante a montagem final da coluna: a divisão em módulos pretendia facilitar o transporte e acondicionamento da poeira.

Aproximadamente um ano e meio de coleta: menos de 5 cm de altura. Este é o volume de poeira acumulado, compactado do que venho guardando desde que iniciei o trabalho, em 2007. A poeira custa a fazer volume, já observava ao desenvolver o *cubo*. E reiterando a advertência do poeta Manoel de Barros, segundo o qual: *mesmo bem rejuntado o cisco produz volumes quase / sempre modestos.*⁷¹

Neste tímido volume, como perceber ou medir os dias de limpeza, as faxinas guardadas? O esforço contínuo de varrer e guardar se choca com o volume

⁷¹ BARROS, Manoel de. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 11.

difícil, que parece não crescer, senão minimamente. A poeira parece resistir à verticalidade.

Observando este lento ganho de altura, começo a reformular o projeto, alterando as dimensões da base da coluna. Ao reduzir o tamanho da base (para apenas 10cm²), a coluna perde a pouca estabilidade que eu ainda suponha ter.

Ao erigir verticalmente uma coluna de pó, como sustentar tamanha precariedade? Como sustentar, materialmente, este projeto? Sem nenhum cabo de aço ou fio de nylon escondido internamente. Passo a interrogar-me seriamente sobre as estratégias e procedimentos para sustentar um trabalho aparentemente impossível. Como concretizar o trabalho? Como situar a coluna entre a potência da imagem, ainda que de improvável sustentação, e o gesto propriamente dito de, concretamente, colocar a poeira sobre si mesma, do chão até o teto? Como evitar que a coluna se constitua apenas como imagem projetada, desenhada ou narrada? Como manter, no processo de trabalho, a contingência das ações: a limpeza da casa, a guarda da poeira, o acompanhamento dos mínimos acréscimos de volume? Como manter no processo, como em outros trabalhos, a dimensão do gesto, ainda que fadado a repetir-se continuamente sem sucesso: limpar – carregar o peso da pedra sisífica.

Destacando a importância da experiência do fracasso e das dificuldades que parecem testar minha insistência (contínua afirmação do desejo, repetida recusa à desistência) interrogo-me continuamente: como fazer com que o trabalho exista materialmente, além das imagens do processo, dos textos, do relato do desejo?

Por reiterados momentos, imagino que eu possa juntar toda poeira necessária para uma coluna. Apenas na limpeza de minha casa. Imagino que eu insista, tanto quanto a poeira. Depois, imagino a coluna, de pé, erguida na sala. Imagino-a desabar rapidamente. Imagino que o público nem mesmo chegue a ver a coluna de pé. Imagino que talvez ela nem mesmo fique de pé; nem mesmo um segundo. Mas desejo de forma muito intensa e paciente esta experiência. Imagino a

sala de exposição repleta de pedaços mais ou menos informes de poeira no chão. Volto ao espaço de relato e projeção: como fazer referência ao desejo de uma coluna diante da poeira caída no chão do espaço expositivo? Pelo título, indicar o fracasso na etiqueta: *coluna de poeira*?

Dialogando com a noção de baixo materialismo postulada por Bataille⁷², *coluna* sinaliza as implicações do desejo de verticalidade. Ficar de pé implica se afastar do que se encontra no chão, daquilo que é mundano. *Coluna*, no seu inerente fracasso, tensiona o desejo da vertical e a indicação batailliana de *horizontalizar* o mundo, na sua própria impossibilidade de concretização.

Rosalind Krauss destaca o giro de 90° que se efetua no monumento, *dobrando* a dimensão vertical sobre a horizontalidade da terra. Para a autora, que segue a reflexão de Bataille, o eixo de verticalidade, característico do espaço monumental, afirma em si mesmo a separação do campo representacional da escultura em relação ao mundo real. Equivalente à moldura da pintura, o pedestal estabelece uma fronteira entre o campo da representação e o espaço circundante.⁷³ Dessa forma, sinaliza a autora, a rotação do eixo vertical como rebaixamento do objeto implica a sua aproximação da realidade. Krauss prossegue a reflexão, indicando que, na geografia anatômica do pensamento de Bataille, o eixo vertical é o emblema das aspirações do homem pelo elevado, espiritual, ideal. Trata-se de uma afirmação da retidão que separa biológica e eticamente o homem do animal. Bataille duvida e critica esta distinção, insistindo na presença do inferior e nas implicações repressivas da verticalidade.⁷⁴

Volto a reformular a coluna. Desconfio da base de 10cm. Incomodada pela estrutura desengonçada da caixa, sua excessiva ocupação de espaço dentro de casa, em algum momento do processo, dificilmente localizável, começo a pensar no

⁷² BOIS, Yve-Alain, KRAUSS, Rosalind. *L'informe, mode d'emploi*. Paris: Centre Pompidou, 1996.

⁷³ KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Op.Cit. p.88-89.

⁷⁴ *Ibidem*. p.92.

empilhamento de pequenos módulos cúbicos para construir a coluna. Uma *coluna de poeira* formada pelo empilhamento de inúmeros *cubos de poeira*.

Passo então a utilizar pequenas caixas de 5cm³ para acumular a poeira. Imagino os pequenos cubos equilibrados, somados, organizados verticalmente. Imagino tudo isso desmoronar. Faço alguns ensaios, com as 9 caixas que já tenho preenchidas. 45 cm de altura, aproximadamente.

No processo de ensaiar o equilíbrio deste empilhamento precário, percebo que esse raciocínio de *empilhamento* encontra forte ressonância na estratégia modular presente em outros trabalhos (a sedimentação da poeira por camadas, os alinhamentos de *traças* e os empilhamentos de pedras em *carpet*, que serão abordados ao longo do texto). O sistema modular em *coluna* subverte a eficácia industrial do procedimento serial, ordenador e destaca a precariedade do processo de organizar, na medida em que este equilíbrio não parece minimamente capaz de se sustentar.

Didi-Huberman discorre sobre a abertura semântica do cubo que, enquanto figura de construção, presta-se também, interminavelmente, aos jogos de desconstrução. O cubo está sempre pronto para reconstruir algo por acoplamento, a se metamorfosear. Possui uma vocação estrutural e também virtual, propício ao espalhamento, associações, arranjos modulares. O autor ainda sublinha que o cubo inclui um vazio potencial (como caixa) ao mesmo tempo, que o empilhamento dos vazios produz a compacidade e aparência plena dos blocos, paredes, monumentos, casas.⁷⁵

A estratégia de construção modular também implica que uma parte importantíssima do trabalho aconteça na própria exposição – incluindo a montagem e a desintegração do trabalho – na medida em que as partes, acopladas verticalmente, serão sobrepostas apenas no momento da montagem e no local da exposição. As caixas que encerram a poeira coletada, guardadas em casa, constituem fragmentos potenciais do trabalho. Fragmentos de uma proposta que

⁷⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Op.Cit. p.88.

demanda uma situação de exposição, um espaço-tempo de se colocar em diálogo, enfrentando seu fracasso.

Da poeira, me interessa a insistência, sobretudo. E do trabalho também, eu poderia dizer.

Nos trabalhos da pesquisa, existe uma tensão entre a temporalidade distendida, interminável, do trabalho de concentrar os resíduos da limpeza e a curta duração de uma exposição e, sobretudo, da coesão da forma.

Grande Buddha, trabalho desenvolvido pelo artista Nelson Félix⁷⁶ contribui para uma reflexão sobre a temporalidade da obra de arte, na medida em que propõe um alargamento do tempo de duração da obra, que se projeta indefinidamente para o futuro. Nesta obra, o artista desenvolve uma estrutura metálica em torno de uma pequena muda de árvore. Na medida em que a árvore cresce, a estrutura de metal é incorporada pela planta, 'desaparecendo' no interior da árvore. Além da tensão entre os processos orgânicos e o desejo formal imposto pelo artista, o trabalho também implica em uma reflexão sobre a inacessibilidade, a duração e o desaparecimento da obra. De acordo com Glória Ferreira, *a idéia de "desaparecimento" perpassa o trabalho em diversos níveis: o das garras na árvore, da própria árvore na floresta e, enfim, das vicissitudes às quais estão sujeitas a árvore e a floresta*. Além disso, em *Grande Buddha só nos é dado a ver (ou imaginar) o processo, a sua lógica imanente*.⁷⁷



Nelson Félix.
Grande Buddha, 1996

⁷⁶ Nelson Félix, nascido em 1954, artista brasileiro. Seu trabalho se desenvolve através de esculturas e intervenções na arquitetura e na paisagem.

⁷⁷ FERREIRA, Glória. *A coisa é ar*. IN.: FELIX, Nelson. *Nelson Félix* (textos Glória Ferreira, Sônia Salztein e Nelson Brissac) Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001. Vale acrescentar que o projeto desta obra foi formulado em 1985 e realizado em 2000, no estado do Acre. A árvore escolhida foi uma muda de mogno, espécie que vive cerca de 1.300 anos.

De forma similar, o artista Giuseppe Penone⁷⁸ desenvolve a obra *Alpi Marittime. Continuerà a crescere tranne che in quel punto*, realizada em 1968. A partir da fixação de uma mão, feita de aço a partir de um molde da mão do artista, no tronco de uma árvore, o trabalho compreende a tensão entre o crescimento da árvore e o gesto do artista. Além das diferenças formais e simbólicas entre as formas metálicas adotadas pelos artistas, o trabalho de Penone não está situado em um lugar inacessível como *Grande Buddha*, mas, em uma região próxima a sua própria residência. O artista afirma que a percepção do trabalho inclui a contínua e persistente observação do processo de crescimento da árvore, protagonista da obra.⁷⁹

Os trabalhos de Felix e Penone articulam a noção de uma temporalidade distendida, presente também em *coluna* e em outros trabalhos da pesquisa, mas os processos guardam diferenças marcantes. Penone e Felix trabalham com a potência de um gesto realizado pelo artista que aciona a obra a partir de outros processos, no caso, o crescimento da árvore. O trabalho assimila o tempo deste processo, provocando efeitos e repercussões, mesmo que a partir de seu iminente desaparecimento.

Como *coluna*, os trabalhos articulam uma temporalidade que transborda o limite institucional da duração de uma exposição, normalmente circunscrita em um ou dois meses. Indiferente ao que possa ser exibido numa exposição ou publicação (imagens, relatos), os trabalhos acontecem fora desse enquadramento temporal. *Coluna*, da mesma forma, amplia os limites temporais instituídos para a obra, assimilando o tempo arrastado e indefinido da concentração da poeira.

Como na obra de Felix, o trabalho também comporta certa inacessibilidade, na medida em que está situado na esfera privada de meus gestos mais cotidianos. Uma grande diferença, porém, me interessa explorar nestes procedimentos: *coluna* estabelece uma profunda relação de compromisso e dependência de meus gestos.



Giuseppe Penone.
Alpi Marittime. Continuerà a crescere tranne che in quel punto, 1968

⁷⁸ Giuseppe Penone, artista italiano, nascido em 1947 e vinculado à *arte povera*. Seus trabalhos abordam as relações do registro, marca e contato entre materiais e a passagem do tempo, tendo como referência a natureza e a tradição escultórica.

⁷⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges; PENONE, Giuseppe. *Giuseppe Penone*. Turim: Hopefulmonster, 1997. p.18.

Diferentemente de Penone e Felix, que a partir de um gesto potencializam seus efeitos em relação a outros processos, *coluna* demanda, a fim de assegurar sua própria existência enquanto obra, a repetição constante dos gestos banais de limpeza, recolhimento e acumulação da poeira. É preciso, para que *coluna* exista, que eu esteja viva e suporte a repetição indefinida do trabalho, no qual reside a condição extremamente frágil do trabalho. Menos que a dificuldade de acumulação de uma quantidade específica de poeira, o que se destaca é a precariedade do compromisso estabelecido com o trabalho, como trabalho. O trabalho não se perde na sua iminente desintegração numa situação de exposição, ou na insustentabilidade do projeto de verticalidade, mas, sobretudo, na iminente possibilidade de desistência.

Coluna implica pensar, como no *cubo*, no desejo paradoxal de dar forma e volume a uma matéria pouco coesa, dispersa e proliferante como a poeira. E, a partir desse desejo, pensar na precariedade de nossas construções, de forma a destacar a potência do fracasso, das pequenas recusas e também do reiterado sim, da insistência. Esta insistência no gesto encontra diálogo na dimensão mais banal e cotidiana das tarefas relacionadas à limpeza da casa e também permite uma aproximação com a reflexão do filósofo Giorgio Agamben acerca da repetição e da noção de *exigência*.

No ensaio *O Dia do Juízo*⁸⁰, Agamben afirma que no Hades, o inferno pagão da mitologia grega, as sombras dos mortos repetem ao infinito o mesmo gesto: Issião faz sua roda girar, as danaides procuram inutilmente carregar água em um tonel furado. E poderíamos acrescentar ainda a imagem de Sísifo, empurrando interminavelmente sua pesada pedra, colina à cima, para em seguida vê-la rolar colina a baixo. Interminavelmente.

Agamben sinaliza porém que não se trata de uma punição, afirmando que as repetições pagãs não estão relacionadas aos condenados, mas compreende a

⁸⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

eterna repetição, como *a chave secreta da infinita recapitulação de uma existência*.⁸¹ Dando continuidade a reflexão, o autor comenta a primeira fotografia em que a figura humana aparece: um daguerreótipo, mostrando o *Boulevard du Temple*, cheio de pessoas. O longo tempo de exposição para obtenção da imagem, no entanto, faz com a multidão em movimento não seja visível senão como um borrão. Agamben assinala que apenas uma silhueta preta, na parte inferior, a esquerda da imagem, marca a presença de um engraxate, imóvel o suficiente para fixar-se na imagem. Agamben fantasia essa imagem como a imagem do juízo final, em que uma multidão está presente, mas, não se vê, na medida em que o juízo se refere a uma só vida. Neste momento o autor interroga-se: como a vida é apreendida? E assim relaciona o anjo da morte e o anjo da fotografia, que faz com que cada homem fique *entregue para sempre a seu gesto ínfimo e cotidiano*. E assim, afirma que na fotografia, cada gesto aparece carregado com o *peso de uma vida inteira*.

Agamben ainda ressalta que o sujeito fotografado exige algo de nós, chamando atenção para o conceito de *exigência*, não como uma necessidade factual, mas como uma interpelação. Ele afirma que, mesmo que a pessoa na fotografia fosse esquecida completamente, apagada da memória, e por isso precisamente, aquele rosto exige o seu nome, exige que não seja esquecida. Esta exigência que para Agamben nos interpela não é estética, mas uma exigência de redenção.

Ainda que estas preciosas reflexões de Agamben tenham a fotografia como lócus, acredito que a noção de *exigência* e a dimensão da repetição de um gesto como *peso de uma vida*, encontram um lugar especial em meio as minhas próprias reflexões, desejos e frustrações em relação à *coluna* e outros trabalhos da pesquisa.

Ao perguntar-me séria e repetidamente como uma coluna de poeira pode se sustentar de pé, sozinha e sem estruturas de apoio, não encontro respostas. Em meio ao longo tempo de juntar, a demanda pela repetição do gesto, pela constante reformulação e construção do desejo, percebo a angústia (e a potência) do não-saber.

⁸¹ Ibidem. p.28.

Coluna me interpela, impelindo à sustentação do desejo e do esforço pela formulação mesma da imagem, em sua dificuldade de elaboração, em seu desabamento, o que encontra, por sua vez, eco nas reflexões sobre a imagem utópica, o que será abordado no terceiro capítulo.

Entre a concretização e o desejo, lembrando do *Grande Vidro*, *Merzbau*, e outras obras, por princípio, inacabadas, pergunto-me: Como sustentar uma pesquisa artística na potência do fracasso, do não-saber?

Decantar, descansar. A poeira fica parada dentro da caixa, contida pelas paredes internas de papelão. Lá dentro, silenciosamente, acontecem coisas. Inacessíveis ao meu olhar. Uma quantidade enorme de traças, insetos e cheiros. A poeira heterogênea, constituída por tudo, restos de tudo que se perde na casa.



participação invisível. 2006. intervenção (ação de limpeza da casa)



participação invisível. 2006. intervenção (ação de limpeza da casa)

participação invisível

Silenciosamente desenvolvido em junho de 2006, o trabalho foi sintomaticamente intitulado *participação invisível*. Mais que um título, trata-se de uma definição feita pela artista e então curadora da exposição, Julia Amaral, diante da necessidade de fazer uma ação tão incipiente constar no convite.⁸²

Participação invisível tratava, simplesmente, de limpar a casa. Considerando que a casa seria sede de um evento-exposição de arte, o trabalho sublinhava uma noção de visibilidade tênue e, sobretudo, as frágeis fronteiras entre a arte e as práticas cotidianas. Ajudar a dona da casa a fazer a faxina para receber os convidados na abertura da exposição e, assim, pensar nos impasses e confluências entre a esfera do cotidiano e da instituição, o lugar das práticas artísticas, as especificidades das ações, as aproximações entre limpeza e cuidado, entre a assepsia institucional e a contingência da casa.

A proposta traz à tona algumas questões que, apesar de aparentemente banais, conferem espessura à ação e as implicações de pensá-la no contexto da arte e desta pesquisa:

1. O trabalho poderia ficar pronto – na medida em que a limpeza da casa é uma tarefa que dificilmente podemos dar por completa ou definitivamente terminada? Neste ponto, é elucidativa a passagem de *Malone morre*, em que Beckett discorre sobre o grande número de trabalhos do tipo que *só se terminam deixando-os de lado*. O narrador comenta a tarefa de escolher lentilhas, dizendo que se poderia *continuar escolhendo suas lentilhas até o amanhecer que seu objetivo, deixá-las limpas de toda impureza, não seria atingido. Ela pararia no fim, dizendo, fiz o que*

⁸² Intitulada *fogos de artifício*, a exposição/festa/sessão de slides foi realizada na rua Sotero José Farias, n.106, bairro Rio Tavares, em Florianópolis, residência de Júlia Amaral. O evento fez parte do projeto *espaço contramão*, iniciativa que consiste, resumidamente, em realizar exposições em espaços residenciais, com curadoria e participação ativa do dono da casa na produção e proposição do formato da mostra.

pude. Mas ela não teria feito o que poderia. Mas sempre vem o momento quando a gente desiste, por esperteza, desanimado, mas não ao ponto de desfazer tudo o que já foi feito. Mas se sua meta, ao escolher lentilhas, não era afastar tudo o que não fosse lentilha, mas só a maior parte, e daí? Não sei. Enquanto há outros trabalhos, outros dias, quando a gente pode dizer, sem se enganar muito, está acabado. Embora eu não veja quais. ⁸³

2. Mesmo considerando a tarefa terminada, quanto tempo o trabalho duraria? Quando, no momento em que as pessoas utilizam um espaço, o trabalho da limpeza desaparece?

3. Mesmo depois de pronto, e mesmo estando por todo o espaço, como o trabalho poderia ser visível?

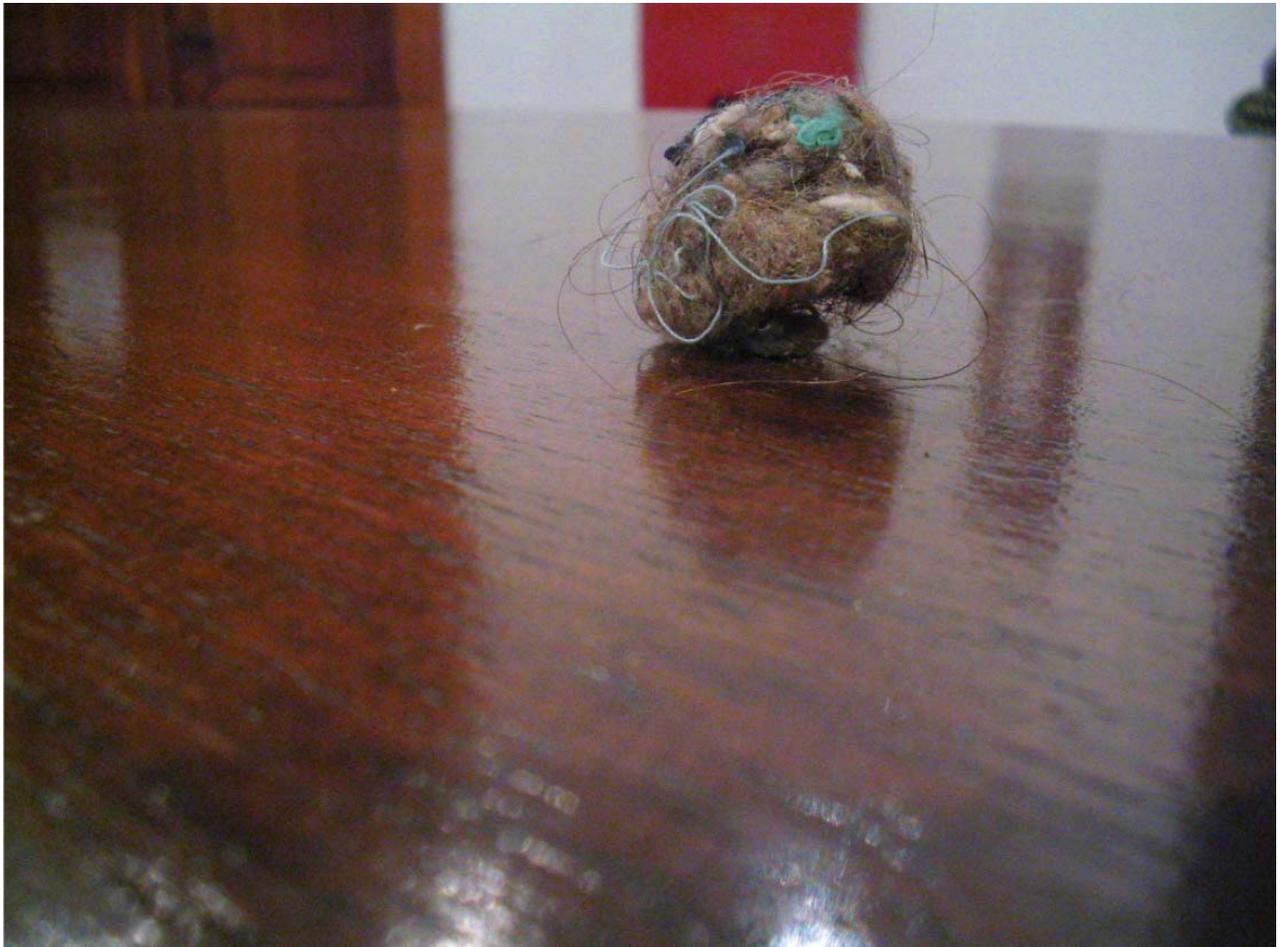
⁸³ BECKETT, Samuel. *Malone morre*. São Paulo: Codex, 2004. p.53.



pó de feiticeira (para carlos asp). 2006. esfera de poeira sobre piano. detalhe



pó de feiticeira (para carlos asp). 2006. esfera de poeira sobre piano. vistas da instalação



pó de feiticeira (para carlos asp). 2006. esfera de poeira sobre piano. detalhe

pó de feiticeira

Pó de feiticeira é uma proposta de intervenção, constituída pela inserção de uma pequena esfera de poeira sobre o piano do Museu Histórico de Santa Catarina, integrante do seu acervo e que está instalado de forma permanente na sala de exposições temporárias, onde foi realizada a mostra coletiva *Pretexto*, no final de 2006.

Uma etiqueta na parede confirma o lugar desta intervenção na exposição. A etiqueta, como moldura mais evidente e imediata do trabalho, é bastante precisa: "*pó de feiticeira (para carlos asp)*, 2006, esfera de poeira sobre piano". O título refere-se à poeira proveniente do utensílio para limpeza doméstica, conhecido como 'feiticeira', e a descrição técnica descreve de forma sucinta a proposta da obra: uma esfera de poeira colocada sobre o piano.

A dedicatória explica-se, em parte, pelo fato de que a poeira apresentada em *pó de feiticeira* seja um presente do artista e também amigo Carlos Asp⁸⁴. Ele conta que, envolvido na limpeza da casa de uma tia em Tramandaí e obrigado a retirar a poeira da feiticeira, para dar continuidade à tarefa, lembrou-se das propostas que venho desenvolvendo e o interesse por experiências com este tipo de material e situação.⁸⁵

Esta situação, apesar dos nuances quase anedóticos, revela muito do trabalho do próprio artista, que utiliza largamente embalagens de produtos de uso doméstico, como bulas, alimentos, e outros suportes corriqueiros, bem como explora a presença da palavra e sua relação com o desenho. Além disso, a dedicatória

⁸⁴ Carlos Asp, artista brasileiro, nascido em 1948. Integrou o grupo *Nervo Ótico*. Sua produção, desde os anos sessenta, abrange experiências que ampliam os limites entre arte e vida, tendo como ênfase a exploração do desenho, da palavra e a utilização de materiais precários e descartados.

⁸⁵ Vale destacar que a poeira foi embalada num envelope, comumente utilizado em agências bancárias para depósitos nos caixas automáticos. O envelope trazia a palavra "dinheiro" escrita em letras grandes e maiúsculas e foi acrescentada pelo artista a frase: "não compra pó de feiticeira da praia de Tramandaí".

sinaliza a ressonância de seu trabalho em minha produção, como um diálogo e uma referência importante.

De forma semelhante à obra *cubo de poeira*, o trabalho *pó de feiticeira* é compreendido como uma instalação que incorpora à sua constituição material, as condições físicas e contextuais de apresentação. A descrição, ao mencionar o piano, indica que *pó de feiticeira* não consiste única e/ou isoladamente na esfera de poeira, mas inclui a sua relação com o piano. Considerar a importância da forma de apresentação de uma obra implica reconhecer a impossibilidade de conceber o objeto de arte como autônomo, neutro, independente das suas relações com o contexto em que se insere. Implica assumir que tais estratégias desencadeiam significados e reflexões específicas. A posição da esfera sobre o piano, e não em um pedestal ou diretamente no chão, integra o sentido da obra, incluindo suas contradições, embates e convenções.

Deslocando a ênfase da esfera *em si* para a intervenção no espaço, o trabalho confere visibilidade ao piano e aos valores e significados que o Museu atribui a seus objetos. A intervenção sobre o piano assume um papel significativo no contexto do Museu Histórico, conhecido como o antigo Palácio do Governo e encarregado da preservação e exposição de objetos exemplares – apresentados de forma solene, a partir de uma narrativa heróica. O Museu Histórico é um lugar onde o público deve calçar pantufas para não arranhar o piso de madeira. É, portanto, um espaço onde o pó, os detritos, os vestígios das matérias que os sapatos encontram e incorporam no contato com a rua são severamente repudiados. O pó de feiticeira replica na madeira lustrosa do piano o pó rejeitado do chão.

Parmiggiani afirma, a respeito de sua produção artística, que o espaço em torno de uma obra constitui uma parte física da própria obra. Não se trata de um espaço no qual a obra se situa, mas de um elemento constitutivo do trabalho,

acrescentando que, um trabalho, visto no ateliê, por exemplo, não é mais o mesmo quando exposto num museu.⁸⁶

Ampliando a reflexão de Parmiggiani e do modelo fenomenológico associado ao termo *site specific* para abordar a produção artística dos anos sessenta⁸⁷, deve-se acrescentar que a relação de uma obra de arte com o lugar não se refere apenas à percepção da realidade física, concreta do museu, mas compreende um complexo sistema de práticas sociais, econômicas e culturais e assim, inclui espaços e também discursos que moldam e codificam a experiência artística.

Seguindo a reflexão do artista Daniel Buren⁸⁸, é importante assinalar que o objeto de arte é transformador e também transformado pelas condições nas quais é mostrado.⁸⁹ Dessa forma, *pó de feiticeira* implica compreender a inserção de poeira sobre o piano (enquanto material rejeitado, banal, impuro), como um embate com o estatuto dos objetos no Museu. A poeira comumente emblematiza a passagem do tempo nos objetos que não estão em uso, ao passo que o espaço do museu apresenta os objetos segregados do seu uso, suspensos do fluxo cotidiano.

Entre a poeira e a superfície polida do piano, o trabalho aponta a relação conflituosa entre o caráter destrutivo e invasor da poeira e as atividades de conservação atribuídas ao museu (assim como a concepção trivial e pejorativa do museu como lugar empoeirado e estagnado, avesso a transformações).

No contexto museológico, vale salientar, a poeira é combatida pelos conservadores, como agente de degradação dos acervos. O valor distintivo e a questão de preservação dos objetos por métodos artificiais e científicos, prolongando a duração de seus suportes, materialmente frágeis, é ressaltada no

⁸⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu*. Op.Cit. p.143.

⁸⁷ O termo, em algumas das atuais abordagens, compreende também as dimensões simbólicas e contextuais do lugar. Para uma análise detalhada do tema: KWON, Miwon. *O lugar errado*. revista *Urbânia* São Paulo: Pressa, abr., 2008.n.3. e KWON, Miwon. *One place after another: notes on site specificity* in SUDERBERG, Erika (org). *Space, site, intervention: situating installation art*. Op.Cit.

⁸⁸ Daniel Buren, artista francês, nascido em 1938. Conhecido pelo trabalho desenvolvido a partir dos anos sessenta, utilizando listras brancas e coloridas de 8,7cm de largura, como um utensílio visual que permite revelar o contexto que abriga a obra.

⁸⁹ BUREN, Daniel. *Textos e entrevistas escolhidos (1967 – 2000)* / organização Paulo Sergio Duarte, Rio de Janeiro, Centro de Arte Helio Oiticica, 2001. p.23, 132.

espaço institucional pela apresentação do piano com as tradicionais cordas de proteção em seu entorno, tendo como objetivo evitar a aproximação do público.

Pó de feiticeira propõe ainda pensar no papel da etiqueta que legitima e confere visibilidade à obra e, sobretudo, na visibilidade instável que o trabalho assume em função de sua escala e do próprio contexto institucional, repleto de sinalizações que codificam o papel e o valor de cada objeto em seu discurso.

Embora a etiqueta indique a presença da esfera sobre o piano e confira seu estatuto como obra de arte, é interessante pensar que, em determinado momento, a poeira perde a forma reconhecível de uma esfera. Fica menor, menos precisa, totalmente informe ou mesmo completamente dispersa. A esfera pode, inclusive, se perder. Algum funcionário desavisado pode jogá-la fora ao limpar o piano ou acidentalmente derrubá-la. Nestas circunstâncias, a etiqueta apresenta uma defasada indicação do trabalho para o visitante, subvertendo seu suposto papel objetivo e didático.

Ainda com relação à legibilidade conferida pela etiqueta, vale mencionar o trabalho de Buren *Les Formes: Peintures* em que apresenta sua obra (as famosas faixas listradas) atrás de pinturas de outros artistas. Como o trabalho está encoberto, sua intervenção é visível, basicamente, pela indicação da etiqueta. Dessa forma, Buren tensiona o estatuto da obra no discurso da exposição e sua posição na história da arte: colocando-se atrás de outra obra, sem sobrepor-se ou obliterá-la.⁹⁰

Pela dimensão da intervenção *pó de feiticeira* (através a escala reduzida da esfera em relação ao piano e a arquitetura e também pela configuração da ação como gesto facilmente despercebido) o trabalho evidencia o desejo de pensar uma presença mínima, situada no limite do banal e do visível, opondo-se a determinadas noções de valor e de espetáculo, procurando reformular as formas de apresentação e de existência da arte, tais como são estabelecidas tradicionalmente.

⁹⁰ A intervenção consiste em cinco retângulos de material listrado branco e preto, colocados atrás de cinco quadros escolhidos da coleção permanente do Museu Nacional de Arte Moderna, Paris. Os artistas que *encobrem* a obra de Buren são: Utrillo (*Le jardin de Montmagny*); Kupka (*Les plans verticaux*); Modigliani (*Tête rouge*); Picabia (*L'œil cacodylate*) e Théo Van Doesburg (*Composition*).

Em relação a estas estratégias, *pó de feiticeira* possui uma intensa afinidade com a pesquisa do artista Gabriel Orozco⁹¹. Além da presença do piano, o trabalho *Aliento no piano*, fotografia de 1993, revela uma modulação da sensibilidade para o quase nada inerente a uma experiência fugaz e banal. Através da imagem fotográfica, o artista registra uma situação extremamente ínfima: a condensação da respiração junto à superfície do piano.

O trabalho *caja de zapatos vacia* de Orozco confirma o lugar da problematização da visibilidade em sua produção. Nesta obra, o artista apresenta uma caixa de sapatos, de papelão, vazia, simplesmente disposta no chão do espaço expositivo. O trabalho ressalta a precariedade com que a intervenção se afirma (a condição de caixa de sapatos, a disposição no chão, a iminência de ser chutada pelos visitantes desavisados). O artista conta que a proposta surge de sua pesquisa com a idéia de recipiente e de vazio, assim como a noção de resíduo.⁹² Ele ainda destaca que a vulnerabilidade da caixa, não apenas responde à profusão e saturação da arte, mas também chama atenção para o espaço entre o piso e a escultura, *este espaço que não vemos, onde tradicionalmente se apóia a escultura e onde o centro de gravidade exerce a sua força e se acumula o pó.*⁹³

Com o término da mostra e a desmontagem de *pó de feiticeira*, restam do trabalho, apenas o relato e o registro fotográfico. Esta condição ressalta a fragilidade da intervenção, o que aponta para as relações entre obra e documentação e situa a obra em um espaço-tempo particular, o que não pode ser apreendido no registro, senão parcialmente.⁹⁴

⁹¹ Gabriel Orozco, artista mexicano, nascido em 1965. Conhecido pelo uso diversificado de estratégias artísticas, incluindo fotografia, ações, instalações, esculturas e intervenções urbanas e a manipulação de objetos industrializados.

⁹² BIRNBAUM, Daniel...[et al.] *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. Madri: Conaculta/Turner, 2005. p.185.

⁹³ Ibidem. p.185. Apresentado na Bienal de Veneza, o trabalho também envolvia uma postura crítica em relação as grandes exposições internacionais e a lógica de espetáculo que impera nestes eventos. Guy Brett destaca o contraste entre a simplicidade e receptividade da obra em relação à escala e sofisticação das demais peças da exposição. Ibidem. p.68.

⁹⁴ Indago-me, no entanto, se existe alguma situação ideal em que se possa apreender uma obra, de forma total ou imparcial.



Gabriel Orozco.
Aliento sobre el piano, 1993

Caixa de zapatos vacía. 1993.

Ainda que a reflexão sobre *pó de feiticeira* implique numa reflexão sobre o lugar do museu e as implicações deste na constituição da obra, vale lembrar que o trabalho situa-se no contexto de uma pesquisa pautada na apreensão de vestígios na esfera mais cotidiana e privada. No entanto, além das tensões da relação vida/museu, é possível traçar uma série de aproximações acerca das aflições inerentes ao desejo de conservar e a percepção de que as coisas não cessam de se transformar e se desintegrar.

Entre casa e museu, entre deslocamentos e relações entre poeira e instituição, também podemos citar o trabalho de Robert Filliou⁹⁵, *Poussière de poussière*, realizado em 1977. Nesta proposta, o artista retira a poeira de obras de arte de artistas de renome, como da Vinci, Duchamp, Franz Hals, Paul Klee, entre outros, em importantes museus do mundo. Os panos de limpeza usados nesta operação são colocados em pequenas caixas, acompanhados de uma foto que atesta a realidade da ação e, teoricamente, a autenticidade da poeira recolhida. Cada caixa contém a indicação da obra de onde a poeira foi recolhida e o autor correspondente: "The eternal network presents: Robert Filliou POUSSIERE DE POUSSIERE de l'effet Man Ray ("*porte-manteau*")". Ou: de l'effet Duchamp ("*La Mariée mise à nu... Le Grand Verre*"). Didi-Huberman salienta que a caixa referente à limpeza do *Grande Vidro* ganha um relevo particular, considerando o interesse de Duchamp pela criação de poeira.⁹⁶



Robert Filliou. *Poussière de poussière*, 1977

⁹⁵ Robert Filliou, artista francês (1926-1987), trabalhou com fotografia, arte postal, teatro, *happenings* e vídeos. Associado ao grupo Fluxus, é conhecida sua equação do *Princípio de equivalência – criação permanente* bem como as obras que envolvem a progressão de uma construção plástica, desdobrada em três níveis, nos quais se lê as legendas: *bem feito, mal feito e não feito*.

⁹⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Empreinte*. Op.Cit. p.77, 294.

sobre a poeira

*A poeira permite pensar o mundo.*⁹⁷

Com esta epígrafe, sinalizo a procura que este breve texto ensaia: a tentativa de incluir algumas reflexões sobre a poeira nos trabalhos *cujo de poeira*, *coluna de poeira*, *participação invisível* e *pó de feiticeira* a partir das ressonâncias do texto de Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*.

Didi-Huberman pergunta-se: a poeira poderia ser considerada um emblema metafísico dos nossos tempos de destruição?⁹⁸ O autor adverte sobre a dialética própria da poeira que nos obriga a tensionar os pólos de interpretação: entre finitude e vazio, a poeira imprime a marca da desintegração e refuta o vazio. Invasora, a poeira é tenaz e aérea, impossível de suprimir ou exterminar completamente – fazendo referência a reflexão de Bataille.⁹⁹

*Coisas de poeira? Coisas impuras.*¹⁰⁰

Para Didi-Huberman, a poeira forma a impureza indestrutível da destruição.¹⁰¹ A poeira nos sobrevive, matéria do distante, do passado, do longínquo, ela nos vence, contaminando nosso presente, criando sempre uma espécie de ar residual. A poeira nos faz perceber a matéria em seus movimentos mais essenciais e ainda permite que uma terrível exuberância possa surgir de suas camadas mais voláteis.¹⁰² A poeira nos impele a compreender a ausência em seu poder psíquico e também pensar em uma matéria da ausência.

A poeira, sob um viés materialista, está relacionada à imagem do atomista, questionando a solidez dos sólidos, atestando a constituição instável e fragmentada

⁹⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu*. Op.Cit. p.67.

⁹⁸ Ibidem, p.54.

⁹⁹ Ibidem. p.56. Um fragmento do texto de Bataille se encontra na Dissertação, p.45-6.

¹⁰⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu*. Op.Cit. p.50.

¹⁰¹ Ibidem. p.55.

¹⁰² Ibidem. p.70.

do mundo. Por outro lado, a poeira também é associada à transmissão de germes e doenças. Para Didi-Huberman, a poeira é matriz das doenças e também visões, das imaginações.

Didi-Huberman salienta que a poeira não tem cor: é cinza. E localiza na reflexão de artistas como Leonardo da Vinci e Paul Klee, o cinza como momento cosmogênico por excelência, dada sua concentração de caos, desordem e de cosmos, ordem. O cinza como zona germinativa.¹⁰³

Perturbando a idéia de estabilidade e plenitude do mundo visível, a poeira demonstra a contínua pulverização das coisas, matriz das imagens.

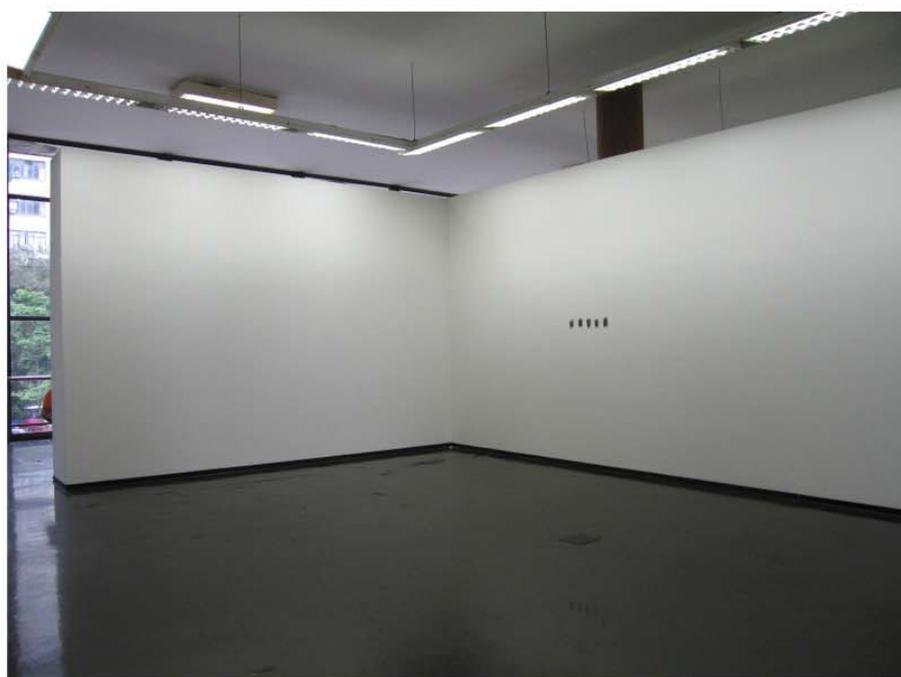
A poeira permite pensar o mundo, conforme assinala Didi-Huberman e também nos permite, seguindo Horton, desenho animado produzido em 2007¹⁰⁴, pensar que cada partícula de poeira encerra em si mesma um mundo. Horton é um elefante que descobre que existe um mundo dentro de um grão de poeira e se sente responsável pela segurança destes minúsculos seres. Em sua saga, ele carrega a poeira consigo, procurando um lugar seguro para guardá-la e assegurar que a vida no seu interior possa prosseguir.

¹⁰³ Ibidem. p.77.

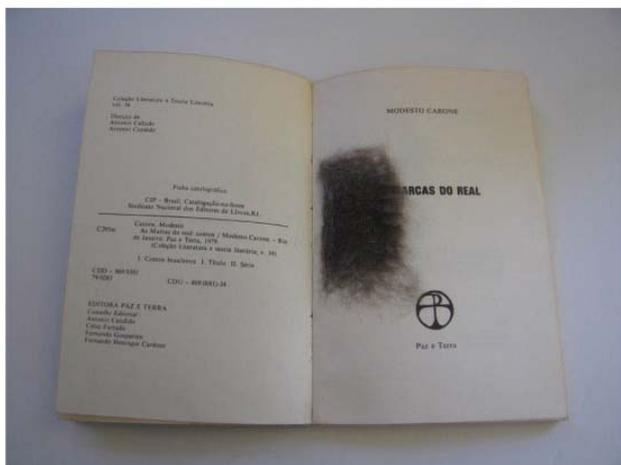
¹⁰⁴ HAYWARD, Jimmy; MARTINO, Steve. *Horton e o Mundo dos Quem!* Fox Film, filme de animação em DVD. Zona 0, 86 minutos, dolby digital stereo, colorido, 2008.



pêlos. 2007-8. detalhe



pêlos. 2007-8. retângulos de pêlos planificados. vistas da exposição



pêlos. 2007-8. imagens do processo de planificação



cubo de pêlos. 2008. imagem do processo e detalhe



planos. 2008. imagem do processo e detalhe

pêlos

O trabalho *petit (pêlos)* começa a ser desenvolvido no início de 2007, seguido de *belle (pêlos)*. Paralelamente a este trabalho, venho desenvolvendo outras duas propostas envolvendo a apreensão de pêlos. *Petit* e *belle (pêlos)* tomam como ponto de partida o recolhimento do pêlo dos gatos na própria escova de pentear. Na seqüência, são desenvolvidos: *culo de pêlos* (a partir dos pêlos recolhidos no aspirador de pó) e *planos* (a partir de fitas adesivas).

O questionamento que move tais processos encontra diálogo em algumas das reflexões que envolvem o recolhimento de poeira: como apreender algo tão disperso? Além disso, o trabalho questiona as implicações da interrupção do processo de descarte – desviando o *jogar fora* para procedimentos de coleta, guarda e acumulação.

Nos três trabalhos abordados a partir da apreensão de pêlos de gatos, são utilizados três diferentes receptáculos para *pegar* o pêlo, que por sua vez, engendram três propostas de apresentação e elaboração formal distintas. No caso da escova, trata-se de retirar o pêlo do próprio gato, evitando sua dispersão pela casa e, nos demais, retirar o pêlo dos móveis e das roupas. Escova, aspirador e fita adesiva são instrumentos utilizados no contexto da casa, seja comercializado nas seções de limpeza e cuidados com os animais domésticos, seja estratégia improvisada: quem convive com gatos costuma utilizar a fita para remover os pêlos das roupas e outras superfícies. Não se tratam de estratégias ou instrumentos criados especialmente para o trabalho, mas da apropriação de formas rotineiras de retirar o pêlo do ambiente. Nessa apropriação, esses instrumentos banais se tornam dispositivos de apreensão e concentração dos pêlos. Dispositivos para coletar, recolher, reunir, juntar, retirar, separar – verbos envolvidos na própria limpeza, enquanto apreensão de resíduos dispersos e segregação destes do ambiente limpo.

A necessidade de dispositivos para *pegar* revela as dimensões extremamente reduzidas e o caráter caoticamente disperso destes elementos. Tanto

a poeira quanto os pêlos, só se tornam *pegáveis* na medida em que são concentrados: precisam ser agregados, somados, para que se possa ter um volume minimamente coeso, de forma que os procedimentos de concentrar e apreender se misturam e se complementam.

Depois de apreender/concentrar pêlos, o trabalho envolve a separação destes elementos do ambiente. A noção de separação se revela fundamental no processo de trabalho e também na reflexão sobre a organização do mundo e suas relações com a coleção, na medida em que não envolve apenas o procedimento de acumular, mas também, de segregar, diferenciar, hierarquizar.

petit (pêlos), assim como *belle (pêlos)*, consiste em uma série de pequenos retângulos, mais ou menos regulares, formados pelos pêlos dos meus gatos de estimação: Petit e Isabelle. O pêlo possui uma natureza semelhante à poeira: restos de nós mesmos, os pêlos se desprendem da pele (o seu lugar de origem), caem e vagam dispersos pela casa. Como possuo rinite alérgica e os dois animais permanecem muito tempo dentro de casa (Petit é manco e Isabelle, cega), a escova contribui bastante para minimizar a queda e reduzir a dispersão dos pêlos. Quando a escova fica inteiramente preenchida, cheia de pêlos, é preciso removê-los – do contrário a limpeza se torna ineficaz, pois não há espaço entre as cerdas para *pegar* os pêlos soltos. É preciso retirar os pêlos da escova para recomeçar a tarefa, da mesma forma que precisamos remover nossos próprios cabelos da escova, do ralo.

A banalidade da ação de tirar os pêlos da escova se converte em uma tarefa complexa: olhar com atenção, puxar com cuidado os pêlos, começando pelas cerdas de fora, levantando o pêlo que se acumula junto a elas. Desse cuidado, pareço nutrir a mim e ao trabalho: procurando minúcia para lidar com situações que costumamos executar rapidamente, com desgosto.

Retirados da escova, percebo uma espécie de trama de pêlos, precariamente coesa, formada em função da disposição das próprias cerdas. Poderia amassar e jogar fora, mas *prefiro não*. Para não estragar, guardo estas frágeis folhas de pêlos dentro de um livro – sintomática e casualmente “As *Marcas*

do Real”, livro de contos do escritor e tradutor Modesto Carone. Dentro do livro, os pêlos são planejados. Como a perspectiva, poderia dizer. Como um desenho em finíssimo papel. Quase um retângulo, de arestas as mais irregulares, formado por uma infinidade de linhas, fios de mínimo volume esférico. A forma geométrica e a operação de planificação são importantes no processo. O retângulo não é perfeito: muito frágil, a forma facilmente pode deixar de parecer minimamente um retângulo.

A montagem do trabalho requisita o mesmo cuidado: estar presente, tratando com desproporcional meticulosidade os restos recolhidos. A cola é aplicada na parede, ocupando apenas a área que será coberta de pêlos. Na seqüência, cada retângulo de pêlo é fixado na parede. Alinhados em grupos de 5 ou 6, como uma série de desenhos. Pontuam o espaço branco e grande da arquitetura do espaço positivo. A cor concentrada, como se fosse uma trama de linhas à grafite.

A perda dos pêlos, em cada montagem. A possibilidade de colar os pêlos em um suporte, provisoriamente fixado na parede e removido na desmontagem sem causar estragos ao trabalho foi descartada, na medida em que era importante que a montagem integrasse os pêlos à parede, sem anteparos, molduras, suportes. Era importante perdê-los também.

Entre o tempo de concentração da matéria e a duração reduzida da exposição. Acumular o tempo *perdido* penteando gatos. Além do deslocamento entre a esfera cotidiana e o espaço institucional, o trabalho envolve operações de dar forma, elaborar, trabalhar. A disposição dos retângulos de pêlo no espaço do museu: organizado, tentando ser retângulo. A arte implica em organizar: tentar ser retângulo? Enquadrar, circunscrever, separar?

O artista Wolfgang Laib¹⁰⁵ desenvolve seu trabalho a partir da coleta de pólen, posteriormente dispendo-os no chão dos espaços de exposição, na forma de retângulos, de intenso amarelo. A fragilidade da organização formal e da própria condição de *estar concentrado* do pólen (sujeito a dispersar-se durante o período da

¹⁰⁵ Wolfgang Laib, artista alemão nascido em 1950. Desde os anos 70, Laib trabalha com objetos e instalações efêmeros, empregando em seu trabalho elementos rituais e filosóficos de influência oriental, assim como materiais naturais como leite, pólen, cera de abelha, pedra e arroz.



Wolfgang Laib.
Retângulo de Pólen, 1990

mostra com a interação do público e das variações climáticas e temporais) possibilita estabelecer aproximações com a presente pesquisa.

Considerando alguns afastamentos, como o material, o ambiente onde a ação de coleta se situa e o apelo cromático, é possível estabelecer uma aproximação entre *pêlos* e a prática de Laib, especialmente através da dialética temporal entre os prolongados períodos de coleta e o tempo 'descartável' da mostra. O trabalho também guarda algumas afinidades com o manuseio cuidadoso dos elementos e a circunscrição da ação ao espaço imediato ao artista – Laib realiza suas coletas apenas nas proximidades de seu estúdio e do local onde reside.

O artista também trabalha a relação volume/tempo, comentando que a variação da quantidade de pólen de cada planta (determinadas espécies, como dente-de-leão possuem pouco pólen, enquanto o pinheiro o produz em quantidade) se revela na duração da coleta e nas dimensões do trabalho. O artista sublinha que no trabalho, a coleta e o procedimento de espalhá-lo no chão possuem uma importância equivalente.

cubo de pêlos

Os pêlos utilizados neste trabalho são recolhidos a partir do aspirador de pó, utilizado na limpeza de apenas uma cadeira, onde os gatos costumam dormir. Neste trabalho, se repete o procedimento cuidadoso de retirar os pêlos das cerdas da escova do aspirador. Na impossibilidade de utilizar os esterilizados refis, é preciso colocar a mão no ralo, na escova, retirar a sujeira acumulada para prosseguir ou recomeçar a limpeza. De acordo com o tempo em que faço a remoção dos pêlos e o cuidado empenhado, retiro linhas mais ou menos grossas de pêlos.

Estas espécies estranhas de cordas são guardadas em uma caixa de papelão grande, impedindo que se amassem, que se dobrem ou se percam. Evitando a formulação de alinhamentos modulares, o trabalho envolve o desejo de

construir uma linha contínua a partir dos fragmentos. Com ela, acompanhar todas as arestas de uma sala: um grande cubo (vazado) de pêlos. Utilizar as junções entre os planos: rodapés, quinas entre as paredes, das paredes com o teto. Ensaio, no espaço da casa, algumas tentativas. As junções não são complicadas, com poucos pontos de fixação, a linha oscila com as movimentações de ar.

Cada corda possui cerca de 30 cm – a largura da escova do aspirador. Em cerca de dois anos, a linha possui pouco mais que 3 metros de comprimento.

Indago-me sobre o sentido de um trabalho em processo. Como narrar toda essa fragilidade, esse estado inconcluso, sem direção precisa? No não-saber com que começam as coleções, o processo incerto e tateante de guardar sem propósito definido. A imagem extremamente frágil, a demanda de persistência. Não saber se a imagem é capaz de insistir, de se transformar, sobreviver. A recorrência destes programas de trabalho com duração indefinida e demanda de interminável dedicação situa a pesquisa entre fracassar e persistir, sem que estes pares se excluam, assimilando a potência do não-saber e do não-realizar. Enquanto desejo, o trabalho envolve a possibilidade de desistir, de vir a ser outra coisa, de se reformular – assimilando a potência de não estar pronto, mas em permanente e inacabado processo.

Neste sentido, é importante assinalar a incompletude constitutiva do trabalho, enquanto, relato e construção precária do desejo, observando que o desejo não se pauta na realização, na concretização de um projeto, mas no embate *contra* o real. Roger Dandoun¹⁰⁶, analisando o *Grande Vidro* de Duchamp, compreendido como uma espécie de máquina orgânica e subversiva de celibatários, afirma que o desejo não produz resultado, mas apenas tensão, desejo constantemente adiado, que não se concretiza.

¹⁰⁶ DADOUN, Roger. *Utopie: l'emouvante rationalité de l'inconscient*. IN: BARBANTI, Roberto (org). *L'art au XX siècle et l'utopie*. Paris: L'Harmattan, 2000.

planos de pêlos

Quando minhas roupas ficam cobertas de pêlos, por tocar ou segurar os gatos no colo, utilizo um pedaço de fita adesiva. Colocando a fita sobre a roupa, os pêlos desgrudam do tecido e grudam no adesivo da fita. Olhando essas pequenas superfícies de pêlos concentrados, comecei a utilizar apenas fitas transparentes, visando tornar os minúsculos fragmentos de pêlo e de tecido mais visíveis.

E a guardá-los.

Ainda não sei por quanto tempo vou guardar, que forma as fitas vão assumir, como o trabalho será formulado e montado.

Por enquanto, penso nas fitas coladas na parede, lado a lado. Formando talvez um grande retângulo de pêlo. Uma parede inteira, talvez. Não sei. A fita se emendando, em pedaços, para formar uma grande superfície. As sutis variações de tons entre cada fragmento.

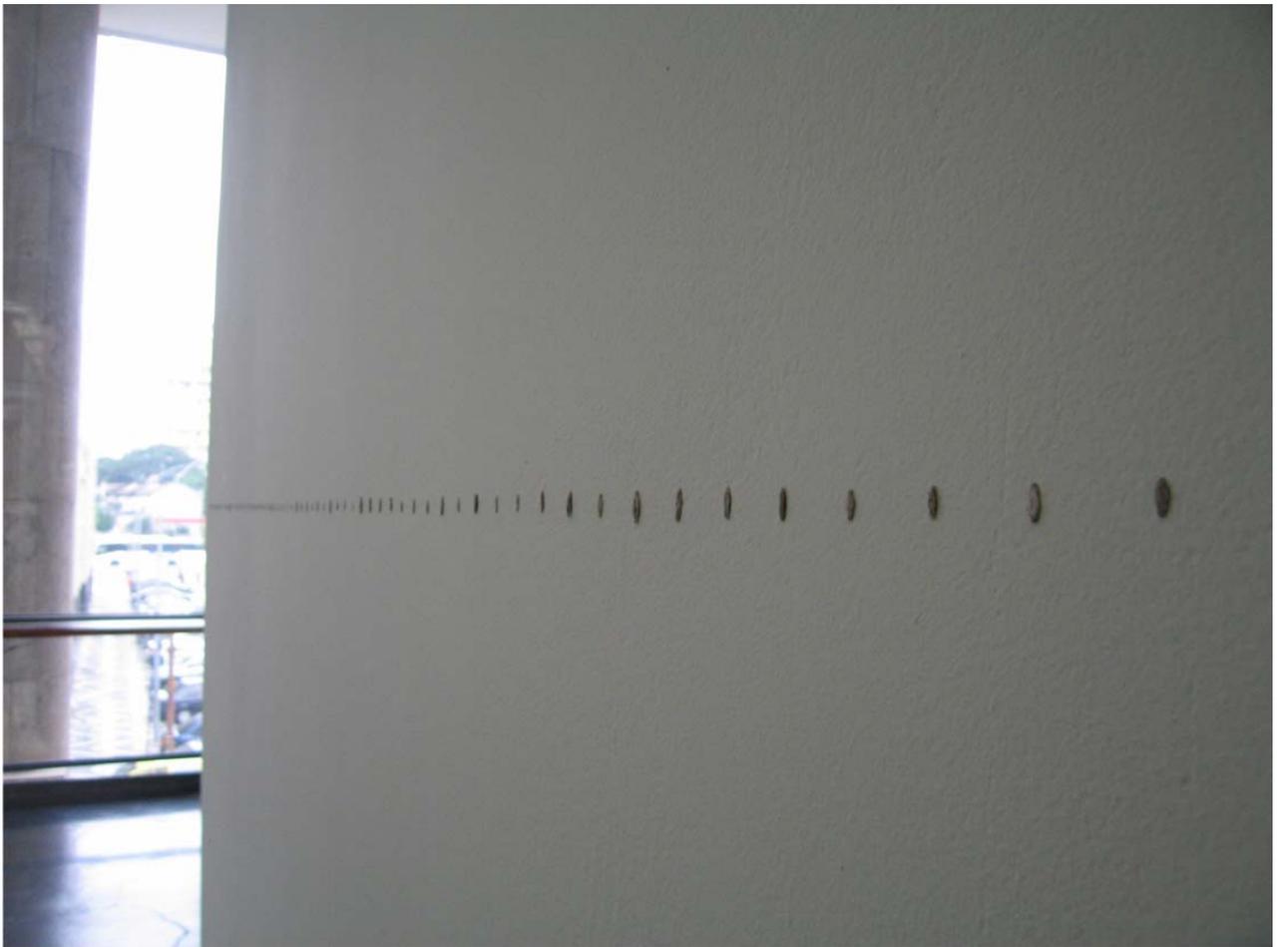
As fitas guardadas, o não-saber: estágio de potência e indeterminação. Difícil escrever, pois ainda me falta o enfrentamento com a formalização, com o espaço de exposição.

Por alguns insistentes momentos resolvo organizar todo este processo ainda em desordem. Mas me repreendo e decido não apressar o trabalho: manter o informe, o vir a ver, a insuficiência do desejo, da forma e da escrita.

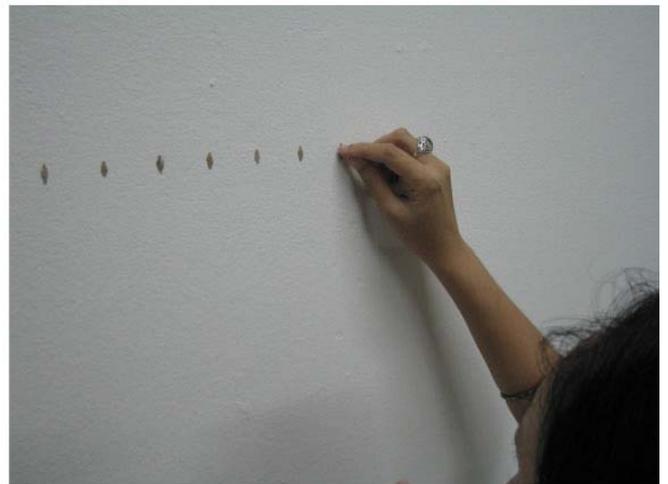
As traças às vezes comem os pêlos.



traças. 2006-2008. instalação formada por casulos de traças alinhados horizontalmente na parede. detalhe



traças. 2006-2008. vista da instalação



traças. 2006-2008. processo de montagem

traças

A instalação *traças* consiste em uma série de casulos vazios de traças, organizados em uma linha horizontal, com espaçamentos regulares. Os casulos vêm sendo coletados em minha própria casa, durante os últimos três anos. Alguns são encontrados já abandonados, debilmente presos na parede, enquanto em outros casos, é preciso apertar o casulo, esmagando a traça em seu interior, ainda em estado de larva, e retirá-lo da parede.

As traças aparecem pela casa discretamente. Nos guarda-roupas, nas paredes, sempre pouco visíveis, em função da escala e de sua insignificância. As traças só se dão a ver pelos estragos que provocam, pelos vestígios de sua presença na casa: casulos abandonados, asas, roupas e papéis perfurados. A naftalina tenta afastá-las.

Há muitas traças em minha casa. Intuo que a umidade contribui decisivamente para sua proliferação.

Para montar a instalação *traças*, é preciso concentrar uma grande quantidade de traças. A quantidade de casulos e os espaçamentos determinam a extensão linear da instalação. A primeira montagem de *traças* foi desenvolvida em 2006, no Museu de Arte de Santa Catarina, na exposição coletiva referente ao IX Salão Victor Meirelles. Nesta versão, a instalação contou com cerca de 200 casulos, intervalos de 5cm, ocupando uma área de 4 metros lineares.

A segunda montagem do trabalho, em 2008, foi realizada na Galeria da Funarte, no Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro e utilizou cerca de 500 casulos. Considerando a imponente e generosa dimensão da arquitetura modernista, o trabalho foi instalado em toda a extensão do painel expositivo, ocupando 14m lineares. Diferente da primeira montagem, em que foi reservado cerca de 1m de espaço vazio no início e final da parede, nesta exposição os casulos

foram fixados em todo o painel, deixando apenas 5 cm de intervalos nas extremidades. Nesta montagem, os espaçamentos também foram reduzidos: 3 cm entre. A redução do intervalo tornou a linha mais densa, levando em conta a escala e especificidade da arquitetura.

Traças tensiona o desejo de montar o trabalho e o desejo de que não existam tantas traças na minha casa.

No espaço expositivo, os casulos das traças estão imóveis, fixados com cola branca. Os espaços são medidos e os casulos, centralizados nas marcações: cinco ou três centímetros entre. A linha é precisa e muito tênue à distância. É preciso que o observador se aproxime para percebê-la e também para discernir que a discreta linha horizontal é formada por casulos de traças.

A terceira montagem de *traças* será realizada na Pinacoteca do Instituto de Artes, na exposição individual que reúne os trabalhos abordados nesta pesquisa de Pós-Graduação. A extensão da linha será determinada não apenas pelo espaço disponível, mas pela quantidade de casulos encontrados e acumulados no período, desde a última montagem do trabalho, em maio de 2008 até a data da exposição e apresentação da Dissertação, em janeiro de 2009. Em aproximadamente um ano de coleta, como precisar a quantidade de casulos, e por extensão, a dimensão da linha? E nesses cálculos, como medir minha atenção, procurando por traças, constantemente, ao olhar paredes brancas? Como contabilizar as semanas de chuva, os dias úmidos?

Arrastar os armários pesados, quase sempre imóveis. Atrás deles, uma infinidade de casulos. Limpar o quartinho de depósito, o armário de ferramentas na varanda, o vão sob a escada. Lugares intocados, normalmente, cheios de casulos. Às vezes, um buraco destampado (um prego retirado, um acidente na parede) é lugar de uma quantidade enorme de casulos.

É preciso esperar o tempo de acumular os casulos. Persistir na coleta. E assimilar o tempo do trabalho, um tempo que não pode ser acelerado, ou controlado.

As traças são coletadas em casa. Evito procurar outros lugares pois a experiência da limpeza e da observação cotidiana são importantes no processo, assim como a noção de concentração, espécie de decantação do tempo. É em casa que vivo e respiro todos dias: insisto no desejo de estar presente na minha própria vida. Didi-Huberman afirma que o lugar que habitamos, assim como o ar que respiramos, formam a matriz de todas as imagens e toda nossa memória.¹⁰⁷ O autor acrescenta que o ateliê do artista (lugar de trabalho e trabalho do lugar) pode ser pensado como um deslocamento, transformando um lugar (com seu ar, sua atmosfera particular) em uma paisagem psíquica.¹⁰⁸

Concentrado a partir da experiência doméstica, privada, o trabalho envolve o deslocamento das traças para o espaço expositivo. Neste movimento entre os lugares, o trabalho indaga: o que carregam as traças, além de si mesmas? *Traças* se detém nas implicações de sua própria presença no contexto supostamente neutro e asséptico do museu (um espaço em que estes insetos são combatidos sistematicamente). Os casulos de traças, como outros materiais utilizados nos trabalhos abordados nesta pesquisa (poeira, pêlos, pulgas) não são apenas considerados como lixo, mas também rejeitadas, combatidas em qualquer projeto científico, museológico, artístico ou doméstico contra a desordem, a doença, a sujeira, o descontrolo.

Na casa, como nas instituições de arte, os objetos são constantemente enfrentados com os sistemas de valor adotados e as ideologias que perpassam qualquer imperativo do que deve ou não ser conservado. Os objetos segregados do uso, que não tocamos ou exibimos frequentemente, ficam guardados em reservas técnicas ou nas prateleiras mais altas dos armários. O desejo de proteger, de fazer

¹⁰⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu*. Op.Cit. p.113.

¹⁰⁸ *Ibidem*. p.13.

durar, de tirar do mundo, dos riscos todos que existir implica. Gosto de pensar que existe também uma noção de cuidado e afeto, na casa e no museu. No trabalho contínuo, invisível, das pessoas anônimas, dentro de casa e das instituições públicas e de todos os espaços por onde nos deslocamos. Cuidando, de forma falível, arriscada e humana, para que as coisas durem.

Na montagem, os intervalos são medidos com régua. Em casa, as traças são dispersas como a poeira, espalhadas pelas paredes e cantos, encontradas ao longo dos dias. Num dia, encontro apenas uma no quarto. Noutro dia, três na parede sob a escada. Vigio por três dias a escalada de uma traça, carregada de poeira na parede junto à escada. Num dia de faxina, muitas traças jogadas fora, varridas junto com a poeira ou aspiradas no teto. Depois de muita chuva, encontro muitas, atrás dos móveis. Concentração irregular, sem nenhuma estatística.

Traças envolve uma vontade formal que interrompe e inscreve o tempo no trabalho de guardar, concentrar e organizar. Juntar e chocar os tempos da casa e do museu, da coleta e do acúmulo, da composição minuciosa e da duração efêmera da exposição. O tempo lento e íntimo da casa, a exibição pública, deserta ou ruidosa, nas chamadas exposições temporárias ou de curta duração, que não ultrapassam dois meses. O trabalho entre dois tempos que se chocam, entre dois lugares que se contrapõem.

A noção de deslocamento como produtor de paradoxos, para Didi-Huberman não implica uma ausência de lugar da obra, mas, a colocação em movimento do lugar, forma de colocar o trabalho em ficção. O artista constrói o seu lugar através do deslocamento de um lugar, implicando o paradoxo de aqui e alhures, característico de todo vestígio.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Ibidem. p.36.

Analisando o trabalho de Parmiggiani, o autor afirma que a obra não imita um espaço, mas produz seu lugar, realiza um trabalho da memória, através da montagem de tempos heterogêneos, composição de anacronismos.¹¹⁰

As traças desenharam ao destruir, pensando o desenho menos como acréscimo de grafite ou pigmento, mas como operação de subtração. A artista Rivane Neuenschwander¹¹¹ no trabalho *Cartas Famintas*, apresenta uma série de papéis comidos por traças. As delicadas folhas de papel japonês são permeadas de perfurações e desenhos das áreas subtraídas pela atividade das traças. A artista comenta que este trabalho, bem como a série de desenhos formados pelas marcas deixadas pela passagem acidental de lesmas sobre o papel, está relacionado a um período de frequentes viagens e prolongados afastamentos de seu ateliê¹¹², o que sinaliza um diálogo com noções de controle, desordem e abandono abordados nesta pesquisa.

O que há entre a linha e as traças? A contraposição entre uma forma geométrica (linha horizontal) e um material orgânico, disperso, móvel e pouco visível (os casulos de traças) articula uma relação dialética entre forma e material, entre ordem e desordem. Uma tentativa de organizar o que de outra forma é fragmentado e incerto.

As dimensões da linha, expansível lateralmente, são limitadas apenas pelo espaço de montagem e a concentração de casulos, encontrando diálogo com as reflexões de Rosalind Krauss sobre a grade.¹¹³ A autora afirma que a monotonia das coordenadas da grade elimina a multiplicidade de dimensões do real pela extensão lateral de uma única superfície. Sua lógica interna faz com que se estenda em todas as direções laterais, de forma que a obra de arte se apresenta como um

¹¹⁰ Ibidem. p.39.

¹¹¹ Rivane Neuenschwander, artista brasileira, nascida em 1967. Sua pesquisa se desenvolve especialmente a partir de instalações, mobilizando a presença do observador e articulando noções de morte e vulnerabilidade, através de materiais orgânicos e domésticos.

¹¹² Neuenschwander, Rivane. *Matando formigas*. Entrevista a Fernando Oliva. Disponível em Revista Trópico: http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2791_2.shl Acessado em 05 de janeiro de 2009.

¹¹³ KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Op.Cit.



Rivane Neuenschwander.
Carta faminta, 2000

fragmento, cortado de um tecido maior. Krauss propõe uma leitura centrífuga, que aponta a continuidade entre obra e mundo e, por outro lado, uma lógica centrípeta, que concentra-se na superfície da obra como entidade completa e interiormente organizada.¹¹⁴

Além de ser lateralmente crescente, *traças* contrapõe as coordenadas vertical/horizontal, na medida em que constitui uma linha horizontal pela disposição vertical dos casulos. A seriação e a disposição de um casulo após o outro, faz com o procedimento de montagem esteja pautado na repetição. Para Krauss, a monotonia e a regularidade da organização formal da grade não é resultado de imitação, mas de uma determinação estética: geometrizada e ordenada, a grade é anti-natural, anti-mimética, anti-real, revelando o caráter autônomo e auto-referencial do espaço da arte.¹¹⁵

Krauss acrescenta que a grade anuncia a vontade de silêncio da arte moderna, com sua hostilidade às formas literárias, narrativas ou discursivas. A autora contrapõe o elevado número de artistas que exploram a grade à sua impermeabilidade a mudanças, compreendendo a grade como um campo de investigação de escassa fertilidade. Uma ambivalência, espécie de indecisão sobre a conexão da grade com matéria ou/e espírito que aponta Krauss¹¹⁶ revela a estrutura mítica da arte moderna. Como mito, a arte moderna não enfrenta a contradição, dissolvendo ou resolvendo o paradoxo, mas mantendo ambos os campos de vistas em uma espécie de suspensão paralógica.¹¹⁷ A grade é uma estrutura que possibilita a existência de uma contradição (que se mantém subterraneamente) entre os valores da ciência e os valores espirituais. E a repressão promove repetições do mesmo conflito.¹¹⁸

Inflexível e anti-evolutiva, a grade deve ser pensada em termos de repetição. Estruturalmente, logicamente, axiomáticamente, acrescenta Krauss, a

¹¹⁴ Ibidem. p.35.

¹¹⁵ Ibidem. p.23.

¹¹⁶ Krauss assinala a contradição da vocação materialista da grade com as inúmeras declarações e escritos de artistas que remetem suas pesquisas com a grade ao conhecimento do ser e espírito. Ibidem. p.23-4.

¹¹⁷ Ibidem. p.27.

¹¹⁸ Ibidem. p.27-29.

grade só pode ser repetida, sendo a experiência do originário uma ficção. A crítica moderna, enfatiza a tese de Krauss, apenas tenta reprimir a metade negativa do conjunto de termos originalidade/repetição. A autora prossegue a reflexão, afirmando que, mediante sua rede de coordenadas, a grade organiza uma metáfora para a geometria plana do campo. Mediante sua repetição, configura a extensão da continuidade lateral. Dessa forma, a grade não revela a superfície colocando-a a descoberto, mas a encobre mediante uma repetição: a grade é uma representação da superfície projetada sobre a mesma superfície que representa.¹¹⁹

Quando justapostas, as traças revelam suas singularidades: diferentes formatos, variações nas dimensões, tonalidades, no estado de conservação. Algumas parecem absorver as qualidades das paredes percorridas: impregnadas de cimento ou resquícios de tinta. Algumas são muito delicadas, apresentam pequenas manchas escuras na superfície clara. Algumas são muito brancas, de textura suave. Outras angulosas, rugosas, rígidas, resistentes. Frágeis ou velhas, desintegram-se ao pegar na mão. Quando vistas isoladamente, não parecem guardar grandes diferenças em relação a todas as traças já vistas antes. Procuro exercitar a percepção de sutilezas.

Ontem, tinha um casulo de traça no rabo da Isabelle.

Outro dia, uma larva arrastava uma insólita massa de poeira grudada no casulo.

¹¹⁹ Ibidem. p.175.



pulgas. 2008. caixa contendo pulgas

pulgas

Catar pulgas no pêlo do gato: só nas partes brancas (o gato é preto e branco) é que consigo ver a pulga. Preta, andando muito ligeira entre os pêlos.

Catar as pulgas é ficar bem perto. Olhar bem de perto, pegar com a mão. Contato tátil, material, contingente. Parecido com o da mãe: penteando o cabelo com pente fino, a cabeça em uma fronha branca, procurando piolhos. Enquanto a assepsia dos produtos químicos (*mypet*, *frontline*) elimina pulgas sem que seja preciso tocar, olhar de perto, pegar com mão, perder tempo.

As pulgas são parasitas. Algumas são gordas, amareladas, algumas têm sangue, outras são mais pretas, menores, mais marrons. Nessa descrição, mostro um pouco da experiência, dessa incomum forma de depuração do olhar. Forma de *sutilizar* e *horizontalizar* o olhar, perceber diferenças *inframince*¹²⁰, a impossibilidade do igual, do repetido.

Catar as pulgas e perceber que não são sempre iguais e, sobretudo, que diferem das representações (desenhos nos livros de biologia, imagens de microscópios). O mundo sempre transborda a representação. Perceber as sutis variações de dimensões, cores, de suas mortes, da forma como ficam esmagadas, como escapam. Ao ver tanto, de tão perto, percebo essa espécie estranha de acumulação. Não apenas das pulgas guardadas, mas do olhar e dos repetidos gestos. Da procura de estar presente nas pulgas, ter nojo, enfrentar o nojo, as representações, as repetições. E cansar os olhos.

¹²⁰ Referência ao termo de Duchamp que, segundo Benjamin Buchloh, refere-se a um espaço ou intervalo que não se pode medir, instrumentalizar ou coisificar. BIRNBAUM, Daniel...[et al.] *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. Madri: Conaculta/Turner, 2005. p.121. As 46 notas sobre o *inframince* em versão bilingüe francês-espanhol podem ser conferidas em: DUCHAMP, Marcel. *Notas*. Madri, Tecnos, 1989.

Eu insisto em catar pulgas. Método primitivo, anacrônico, como os macacos que se catam. Perder tempo e também medir o tempo que passei atenta. A quantidade de pulgas guardadas às vezes me espanta, mas como saber se é muito ou se é pouco? Não há parâmetros para se estabelecer estatísticas.

A concentração das pulgas reúne, como nos trabalhos com a poeira, pêlos e traças, tempos diferentes acumulados no mesmo gesto. Concentrando numa pequena caixa os pequenos corpos mortos. Concentrados em si mesmos. Já não estão dispersas, tampouco se escondendo entre os pêlos, se deslocando muito rapidamente. Com as mãos, esmagando-as, imobilizar e planificar as pulgas.

(Para matar uma pulga, é preciso esmagá-la precisamente entre as unhas. Escutar um barulhinho mínimo. Às vezes, parece que ela está morta e não está. Uma vez eu encontrei uma pulga caminhando debilmente, completamente esmagada. Plana, como se uma folha de papel caminhasse.)

(Minha amiga Elisa Noronha conseguia catar pulgas no gato cor de chumbo. Sem olhar, focada apenas na sensibilidade dos dedos. Algo como o que escreve Clarice Lispector: desejar que as mãos tenham o mais fino toque. Não consigo ter tamanha precisão e sensibilidade no toque. Tenho sempre que olhar. Mas, orgulhosa, posso dizer que já melhorei muito: no começo, para catar uma pulga eu precisava molhar o pêlo do gato, com álcool, vinagre ou cuspe, e só então conseguia imobilizar a pulga e pegá-la. Já estou bem mais ágil, consigo catar as pulgas com as mãos e os olhos, sem nenhum artifício.)

Olhar, cuidar, catar, guardar. Repetir essa seqüência de operações. Sem um propósito claro, sem uma utilidade precisa. Espécie de desvio, subvertendo a própria natureza da coleção, ocupada em conservar coisas/momentos/objetos exemplares. Duas recusas: catar com as mãos, guardar pulgas mortas.

Como acumular algo tão irrisório? O mesmo volume modesto da poeira, dos pêlos. A mesma insistência pelo volume, por dar forma e espessura para elementos dispersos, insignificantes.

No começo, pensei em uma esfera de pulgas. Talvez fosse impossível perceber que se tratavam de pulgas: diminutos pontos pretos, concentrados. Uma esfera preta. Minúscula. E muito densa.

Depois de guardar, acumular. Guardar repetidas vezes. Em uma pequena caixa, prateada, de papel, embalagem de presente, de jóia. É difícil colocar as pulgas dentro da caixa: esmagadas, delas costumam sair líquidos estranhos, sangue, secreção. As pulgas ficam nos dedos: desgrudar da mão, grudando no fundo ou nas paredes da caixa.

Na caixa, as pulgas ficam imóveis (estão mortas). E vão se somando. Passo algum tempo sem catar. Passo o remédio contra pulgas, às vezes. Pausas, interrupções: frequências irregulares. Sem medidas precisas, tento medir o tempo pelo volume, pelo *parecer* bastante. Lembrando do Molloy¹²¹.

Da caixinha prateada, existindo muda na estante desde 2006, começo a pensar em uma formalização para o trabalho, em como mostrar as pulgas. Não queria formar linhas, retângulos, cubos ou esferas, não queria organizar: o que parecia me intrigar era o próprio processo de guardar. Considerando que cada trabalho possua suas próprias inquietações e, como não é o caso de resolvê-las, o que posso escrever, é que comecei a pensar nas pulgas, na caixinha e em como estavam as pulgas na caixinha: dispostas de forma aleatória, dispersas, sem uma ordem evidente de composição. Comecei a pensar que, expondo a caixinha, eu poderia expor a ação de guardar. E expor o não-saber que envolvia a atividade de guardar, a inutilidade da tarefa, o estranhamento e a subversão entre as pulgas e aquilo que supostamente devemos guardar.

¹²¹ BECKETT, Samuel. *Molloy*. São Paulo: Globo, 2007.

Sendo 'só isso' (uma caixa com pulgas), o trabalho parecia mostrar de forma mais intensa a operação de concentrar, enfatizando a relação com a casa, nas suas exigências mais corriqueiras, no corpo a corpo com a vida e tentativa de prestar atenção em coisas rejeitadas, insignificantes.

Guardar, sem organizar, passou a ser importante no trabalho, como uma espécie de exercício de não intervir. Abarcando um discreto desejo de que o trabalho fosse muito pouco e, assim, estar mais próximo da experiência do olhar em casa e, paradoxalmente, complexificar a relação com o museu (lugar de guarda).

Na montagem de *pulgas* a caixa é colada na parede, na altura do olhar, quase como um quadro (numa rotação de 90 graus). A caixa pode ser observada frente a frente (e não de cima, como se costuma olhar para dentro de uma caixa). Uma caixa pequena (4,5 x 5 x 3 cm), prateada por fora e branca no interior, sem tampa. Com pulgas dentro. Em intervalos irregulares, dispostas como que aleatoriamente. Coladas no fundo da caixa – mas isso não se pode ter certeza olhando.

As operações de colar as pulgas e rotacionar a caixa carregam algumas questões importantes. Se eu não colasse, soprar ou respirar perto poderiam colocar o trabalho em risco. A colagem permite uma aproximação com a fotografia: configuração imobilizada. Já a operação aparentemente simples de rotação, impõe uma série de problemas. A primeira questão consiste em impedir a queda das pulgas, através da fixação das pulgas no fundo da caixa (aplicando cola ou verniz transparente em spray, as pulgas voavam longe; com um pincel, elas grudavam nas cerdas). Além da dificuldade técnica de aplicação, o verniz deixava a superfície da caixa brilhante.

Procurando minimizar o problema, desenvolvi um trabalho de extrema delicadeza: colar as pulgas, cada uma, uma a uma, com uma pinça. O cuidado e a minúcia que costumam ser necessários para a montagem dos trabalhos foram intensificados. Como uma estratégia de restituir valor às tarefas das mãos e da atenção, de tratar com extremo cuidado meus lixos. O olho cansando e as mãos

precisando de pinças. Da vontade de não intervir, como decidir onde colar cada pulga? Uma composição. Fingindo ou tentando que seja aleatório.

Além disso, a rotação da caixa conduz a uma reflexão sobre a relação entre a caixa e o quadro, pensando a caixa como sala, a sala como caixa. O papel do museu, colocando obras e objetos em caixas, categorizando, classificando, separando. Além disso, dentro da caixa (guardadas, congeladas), as pulgas assumem uma portabilidade e uma estabilidade.

Na sala de exposição, tão pouco: uma caixa com pulga. E, ao mesmo tempo, ensaiando as indagações de uma máquina complexa, procurando pensar a função do museu, a utilidade e o desperdício, o estatuto da coleção.

Em algum momento, pensei em colar as pulgas diretamente sobre a parede, pontuando o espaço branco. Mas era importante experimentar o mundo dentro da caixa.

A inserção e apresentação de *pulgas* em uma pequena caixa nos conduz a uma reflexão sobre o estado de potencialidade dos restos coletados e guardados em minha casa e também sobre questões como portabilidade e a desestabilização do valor normalmente atribuído ao que é conservado (reliquia às avessas, contendo restos os mais desprezíveis). Este raciocínio encontra interlocução em diversas estratégias do *Fluxus*, ligadas à ampliação do conceito de obra de arte e a desierarquização dos suportes, materiais, bem a dissolução de fronteiras rígidas entre arte e vida.

Fluxdust, desenvolvida por Robert Filliou, é uma obra emblemática destas questões. Nesta proposta, o artista elabora uma série de pequenas caixas contendo poeira, cabelos, entre outros dejetos corporais e elementos de sujeira.

Como a poeira, a pulga demanda o trabalho da ordem, da limpeza, da higiene. Ninguém consegue mantê-las impecavelmente afastadas dos gatos. Se atrasar o remédio, se o remédio é fraco, ou é caro, se tem outros gatos de rua, se



Robert Filliou.
Fluxdust, 1966 e 1968

tem pulgas no terreno. Como a poeira, a pulga é muito resistente. Ela insiste e nos oferece a dimensão do esforço e também do fracasso. Elas escapam, podem se reproduzir em condições de extrema aridez, milhares de ovos microscópicos. Precisam de quase nada para existir e se multiplicar. Próprias para infestações, proporcionam a dimensão do que está fora do controle. Desenvolvemos métodos e terminologias limpos, esterilizados e fingimos controlar a sujeira, as doenças e as pragas.



óleos. 2006. vidros contendo óleo de cozinha usado, alinhados no chão

óleos

Sobras de óleo de cozinha guardadas em vidros de conserva. Alinhados, lado a lado, apoiados diretamente no chão da sala de exposições, encostados na parede (como no supermercado, mas sem a estrutura de prateleiras, sem outros objetos, sem valor).

As pessoas parecem procurar paisagens dentro dos vidros: texturas, cores, fragmentos e densidades variadas dos líquidos.

Os óleos tentam me dizer do tempo da guarda, do quanto cozinhamos em casa. Eu argumento que quase não faço frituras, porque não são saudáveis e deixam muita sujeira e cheiro pela casa. Me defendo, argumentando que uma fôrma com grade, para assados, é que recolhe a oleosidade contida nos vidros.

restos

Nenhum sentimento de uma hierarquia das coisas a serem ditas.¹²²

Guardo o caule dos alhos. Às vezes, guardo a parte de cima dos caules também, quando se desintegram, esperando que sejam retirados e consumidos todos os dentes.

Também guardo palitos de fósforos, pregos velhos, arames de sacos de pão, casulos de insetos, peles de cigarras, aranhas e cobras, lagartos, cinzas de incenso, e outras miudezas sem valor.

Tentativas de extrema depuração do olhar: ver uma coisinha, minúscula, cintilante, na cadeira da sala, onde os gatos dormem e afiam as unhas. Um pedaço de unha. Guardo as unhas dos gatos encontradas pela casa: na cadeira, na colcha da cama, no chão. Procuo incluir no trabalho a simples (e complexa) capacidade de percebê-las.

O trabalho ainda por fazer: duração indeterminada de não-saber. O que sei me condiciona, seguindo Bataille¹²³. Às vezes penso em fazer linhas, círculos, planos, cubos, esferas, mandalas. Penso em formas simples e uma manipulação paciente, extremamente minuciosa dos restos. E por muito tempo, apenas a simples (e complexa) operação de guardar. A recusa de jogar fora e a atenção desmedida.

Não sou daqueles que podem ver tudo num só golpe de vista, mas tenho que fitar longamente e conceder às coisas o tempo para que percorram o longo caminho que me separa delas.¹²⁴

¹²² PONGE, Francis. *Métodos*. Op.Cit. p.74.

¹²³ BATAILLE, Georges. *A Experiência Interior*. São Paulo: Ática, 1992.

¹²⁴ BECKETT, Samuel. *Malone morre*. Op.Cit. p.81.

Como Malone, pareço possuir o *infecto sentimento de pena* na presença das coisas. *Sobretudo as coisas pequenas e portáteis de madeira ou pedra* faziam Malone (e também Molloy) desejar tê-las, guardá-las junto de si, nos bolsos, ao alcance das mãos.¹²⁵

Apegada aos objetos mais banais, impelida a guardar os restos da casa, interpelada pelo mutismo das coisas, à maneira de Ponge¹²⁶, a pesquisa envolve o trabalho de observar e apreender, tentando formular imagens e edificar precárias construções a partir de restos e marcas.

O que é um resto? O poeta Manoel de Barros parece hábil em responder perguntas similares, inventariando e descrevendo a constituição do cisco:

*principais elementos do cisco são: gravetos, areia, / cabelos, pregos, trapos, ramos secos, asas de mosca, / grampos, cuspe de aves, etc. / Há outros componentes do cisco, porém de menos / importância. / Depois de completo, o cisco se ajunta com certa / humildade, em beiras de ralos, em raiz de parede / Ou, depois das enxurradas, em alguma depressão de / terreno. / Mesmo bem rejuntado o cisco produz volumes quase / sempre modestos.*¹²⁷

Considerando seu estatuto de vestígio, o resto é tomado em primeiro lugar como fragmento, como uma evidência de incompletude, inacabamento, que inevitavelmente remete-se ao que lhe falta ou a algo que, ainda que ausente, lhe originou. Refere-se, portanto, a outros tempos, lugares, objetos, processos ou situações, comportando uma fissura e uma abertura de sentido.

A utilização dos resíduos domésticos nos trabalhos abordados neste capítulo também revela a condição de rejeito em um determinado sistema de valor.

¹²⁵ Ibidem. p.94.

¹²⁶ Ponge escreve: *o que me sustenta, ou me empurra, me obriga a escrever, é a emoção provocada pelo mutismo das coisas que nos cercam. (...) Os próprios homens parece privados de palavras, tão mudos quanto as carpas ou os pedregulhos.* PONGE, Francis. *Métodos*. Op.Cit. p.100.

¹²⁷ BARROS, Manoel de. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Op.Cit. p. 11.

Considerando o resto como rejeito, é preciso pensar sobre os sistemas de valor dominantes que, por sua vez, determinam os parâmetros vigentes para o que consideramos como 'sujo', 'feio', 'ruim', etc. E mais do que simplesmente situar o resto neste sistema, reivindica-se também a operação de colocar entre aspas estas exclusões, problematizando-as e des-naturalizando-as.

Ronaldo Brito, no texto *Frequência Modulada*, sobre a produção de Cildo Meireles, afirma que o próprio gesto de classificação de algo como 'insignificante', implica noções de reconhecimento e valorização, na medida em que *nega-se e recalca-se apenas o que existe e pressiona*.¹²⁸

Catherine de Zegher, seguindo o pensamento de Mary Douglas, discorre sobre a instalação *Recollection*, da artista Mona Hatoum¹²⁹ e assinala que a sujeira está associada à desordem e nunca pode ser pensada de forma isolada, pois é um produto da organização e classificação da matéria, que envolve a rejeição em sistemas simbólicos de pureza.¹³⁰

Hatoum desenvolve o trabalho a partir do uso de seu próprio cabelo, coletado em escovas e ralos de chuveiro. Amarrando longos fios nas vigas do teto e cuidadosamente colocando pequenas esferas de cabelo no chão, a artista faz com que a ocupação do espaço seja quase invisível: a sala parece vazia para um olhar menos atento. No entanto, ao entrar no espaço, o espectador é confrontado com os longos fios de cabelo que pendem do teto e que, quase imperceptíveis, tocam seus rostos, suas bocas. O impacto tátil do trabalho confronta o espectador com aspectos repulsivos dos resíduos corporais. Além da relação com o material residual, concentrado a partir da experiência cotidiana, a proposta também encontra ressonância com a problemática da visibilidade através da sua forma de apresentação.

¹²⁸ BRITO, Ronaldo de. *Frequência Imodulada*. IN.: MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Op.Cit. p.9.

¹²⁹ Mona Hatoum, artista libanesa, nascida em 1952. Seu trabalho aborda questões como vulnerabilidade, opressão e resistência e é desenvolvido em diversas mídias como vídeo, performance e instalações, envolvendo objetos, luz, som e estruturas mecânicas.

¹³⁰ ZEGHER, Catherine de. *Hatoum's Recollection: About Losing and Being Lost*. In.: ARCHER, Michael; BRETT, Guy; ZEGHER, Catherine de. *Mona Hatoum*. Londres: Phaidon, 2001. p.93.



Mona Hatoum.
Recollection, 1995.

A utilização de materiais rejeitados também é referência no processo do artista Kurt Schwitters¹³¹, que desenvolveu colagens com todo tipo de elementos desprezados do dia-a-dia: bilhetes de bonde, envelopes, papéis de embrulhar queijo, anéis de charuto, solas de sapatos rasgadas, fitas, arames, penas, panos de chão, coisas usualmente jogadas fora. Sua obra mais paradigmática, *Merzbau*, foi construída em sua casa, durante anos e permaneceu, por princípio, sempre inacabada.¹³² Esta obra é uma referência importante para o esmaecimento das fronteiras entre arte e vida, assimilando uma dimensão cotidiana, bem como a idéia de lugar específico, na medida em que não permitia ser transportada, nem definida na sua configuração. Na *Merzbau*, o artista também incluía espaços de uso cotidiano (um lugar para dormir ou destinado ao hamster de estimação) e também pequenas homenagens a artistas e pessoas próximas. Incluindo a dimensão de suas próprias experiências e atividades triviais, o artista também procurava assimilar na *Merzbau* o recolhimento de dejetos corporais e detritos urbanos, fragmentos residuais de experiências.

Já no final dos anos sessenta, a utilização de materiais e práticas provenientes do cotidiano assume uma dimensão política como oposição à idéia de arte como mercadoria, o que pode ser exemplificado pelos trabalhos de Robert Filliou abordados neste capítulo. Na arte contemporânea, a utilização de restos e a adoção de estratégias que problematizam a visibilidade também podem ser lidas como um esforço de crítica e resistência à lógica do espetáculo.

Ainda tomando como referência o uso de restos e sobras na produção artística, o artista Geraldo de Barros¹³³ realiza na década de 90, após um derrame, o trabalho *Sobras*¹³⁴, que possibilita uma interessante interlocução com esta reflexão.



Kurt Schwitters.
Merzbau, 1923-37

¹³¹ Kurt Schwitters, nascido em Hanôver (1887-1948), artista e poeta alemão. Criador do conceito *merz*, sua produção artística está ligada às rupturas do dadaísmo.

¹³² RICHTER, Hans. *Dada – Arte e Anti-arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

¹³³ Geraldo de Barros (1923-1998), artista brasileiro. Um dos precursores do movimento concretista no Brasil, desenvolveu uma importante obra fotográfica na década de 50, destacando-se a série *FotoFormas*. Atuou como designer de móveis e artista plástico, retomando a fotografia apenas no final de sua vida, com a obra *Sobras*.

¹³⁴ MISSELBECK, Reinhold. A última fase. IN.: BARROS, Geraldo de. *Geraldo de Barros 1923 - 1998. Fotoformas*. Munich: Prestel, 1998.

Nesta obra, o artista retoma fotografias realizadas nos anos 40: imagens de viagens, família, paisagens. Utilizando imagens descartadas e provenientes de um contexto privado, o trabalho revela, segundo, Reinhold Misselbeck, uma faceta nova de um artista conhecido tradicionalmente por seu trabalho concretista. Barros desloca fotos de férias de seu arquivo pessoal para o registro da arte concreta. Recortando e montando lembranças pessoais após uma doença que lhe priva parte dos movimentos, o artista contrapõe a vivacidade e multiplicidade das fotos de férias com a rigidez de raciocínio das estruturas geométricas reduzidas. Recortes e áreas negras articulam suas composições e não impedem que os fragmentos reconhecíveis revelem sua origem e sua condição de resto. Restos de outro contexto, restos de conteúdo pessoal e narrativo na composição. Mais que um equilíbrio entre subjetividade e concretismo, como afirma Misselbeck, deve-se desconfiar do equilíbrio e evitar a conciliação apressada das diferenças, na medida em que a tensão entre estes dois registros é o que potencializa os trabalhos.

A condição de rejeito e o caráter fragmentário e incompleto da pesquisa com os restos encontra uma preciosa interlocução no pensamento do filósofo alemão Walter Benjamin, que aborda o resgate dos 'restos' na história, apontando a possibilidade de 'salvar' as coisas: empreender um *longo e paciente recolhimento desses pedaços perdidos e dispersos*.¹³⁵ Para Benjamin, resgatar o passado, não implica em apenas guardar ou conservar esses restos perdidos, colecionando nostalgicamente fragmentos do passado, mas, sobretudo, uma luta contra o esquecimento, os hábitos e a rotina.

Para Benjamin, a história não deve fazer do presente apenas o resultado previsível dos acontecimentos passados, mas deve ser capaz de revelar *os possíveis esquecidos, mostrar que o passado comportava outros futuros além deste que realmente ocorreu*.¹³⁶ Assim, a sua preocupação é a de fazer emergir as

¹³⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1993. p.66.

¹³⁶ *Ibidem*. p. 52.



Geraldo de Barros.
Sobras, 1996

esperanças não realizadas, inscrever no presente o apelo do passado por um futuro diferente.

A leitura de Jeanne-Marie Gagnebin do pensamento de Benjamin ressalta que o imperativo de lembrar e recolher os restos da história – que de outra forma se perderiam – estão ligados a um compromisso com o *presente e a sua necessária transformação*. Não se trata, para Benjamin, de nenhuma espécie de arquivamento ou *tesaurização do* passado, nem de uma *fidelidade exangue, pretensamente desinteressada e científica*. Tampouco trata-se de enaltecer uma *continuidade heróica de uma contra-história ou de consolar os humilhados de hoje pela evocação de gloriosos amanhãs*.¹³⁷ No pensamento de Benjamin em relação aos restos e a redenção do que foi omitido ou oprimido pela história dominante é uma *promessa e exigência de transformação*. *O objeto da lembrança não é o passado, mas visa o futuro, por isso, não se restringe a particularidade de um acontecimento, mas aquilo que nele pode ser compreendido como promessa do inaudito, emergência do novo*.¹³⁸

Benjamin também chama atenção para a rememoração como estabelecimento de novas ligações entre passado e presente, desmontando e interrompendo a narração dominante. Assim, o autor problematiza o mero recolher dos restos, a-crítico ou nostálgico, sublinhando o paradoxo da memória, configurada pela exigência contraditória de coleção, reunião, conservação e também de dispersão, despedaçamento, destruição.¹³⁹

Para Gagnebin, é o reconhecimento lúcido da perda que conduz a construção de bases de uma outra prática estética.¹⁴⁰ Quando penetrada pela finitude, a atividade de recolher se desvencilha dos ideais a-históricos e assimila uma dimensão crítica, desestabilizadora, uma *desorientação positiva*.¹⁴¹

¹³⁷ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. Op.Cit. p.105.

¹³⁸ Ibidem. p. 105

¹³⁹ Ibidem. p.6.

¹⁴⁰ Ibidem. p.12.

¹⁴¹ Ibidem. p.91.

A partir da proposta de Benjamin, o resto se opõe ao descarte e ao esquecimento (tomados literalmente ou em relação aos registros interpretativos) e sinaliza o desejo, assim como o risco e insuficiência, de conservar.

Além disso, numa reflexão sobre os restos, é salutar a retomada da figura do trapeiro de Benjamin, descrito por Didi-Huberman em *Ante el Tiempo*¹⁴². Ser trapeiro (*Lumpensammler*) significa reivindicar-se colecionista de todas as coisas e, mais precisamente, dos restos e trapos do mundo.¹⁴³

Do *trapeiro* de Benjamin, podemos pensar no trabalho de Francis Alÿs¹⁴⁴, com seus sapatos magnéticos que, imantizados, permitem atrair e apreender toda sorte de restos urbanos, rejeitados, anônimos, esquecidos, em suas caminhadas e deambulações.

O trapeiro sinaliza a exigência de uma humildade, que renuncia e questiona as hierarquias dominantes, que impõem uma falsa separação de fatos 'importantes' contra 'insignificantes', narrativas 'objetivas' contra 'subjetivas'. Para Didi-Huberman, leitor de Benjamin, é preciso adotar uma escuta flutuante, atenta aos detalhes, às relações entre as coisas.¹⁴⁵

Esta perspectiva nos permite retomar a epígrafe deste fragmento da pesquisa, em que Ponge assinala a importância de evitar *qualquer hierarquia das coisas a serem ditas*. O poeta propõe que se estabeleçam correspondências inéditas, que atrapalhem as classificações habituais: *extrair da pedra outras qualidades que ela tem ao mesmo tempo que a dureza*.¹⁴⁶ Recusando idéias preconcebidas, o autor sublinha a importância de escolher *assuntos impossíveis*: que costumam ser os mais próximos.¹⁴⁷

¹⁴² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 1996.

¹⁴³ Ibidem. p.142.

¹⁴⁴ Francis Alÿs, artista belga, nascido em 1959, vive e trabalha no México. Desenvolve performances, vídeos e fotografias nos quais a reflexão sobre a cidade é recorrente. Neste contexto urbano, uma prática importante na pesquisa de Alÿs é a caminhada, bem como as intervenções e ações realizadas de forma anônima e gratuita. Em sua trajetória, destacam-se os trabalhos: *Quando a fé move montanhas* e *Quando fazer algo resulta em nada*.

¹⁴⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo*. Op.Cit. p.138.

¹⁴⁶ PONGE, Francis. *Métodos*. Op. Cit. p.116.

¹⁴⁷ Ibidem. p. 119.



Francis Alÿs.
Sapatos magnéticos, 1994

Mais que pensar o resto nostálgica ou isoladamente, a pesquisa procura pensar nas implicações do que se faz com os restos, enquanto postura crítica e compromisso transformador. Entre concentrar e configurar, entre a coleta e a articulação formal, é preciso destacar que existe um empreendimento (precário, insuficiente) que revela a tensão entre o que se perde, o que resta, o que se constrói, o esforço e o fracasso envolvidos nas operações.

O resto nos convoca ao questionamento do que 'devemos' conservar, nos faz pensar no que jogamos fora, na experiência com os objetos e na aceleração do descarte na sociedade capitalista. Convoca à percepção do aproveitamento e reciclagem do lixo, das gambiarras e outras estratégias de novos usos. O resto me convoca a pensar nos desvios possíveis entre conservar e jogar fora.

O trabalho que a artista Leila Danziger¹⁴⁸ desenvolve a partir da manipulação de jornais abre uma importante perspectiva sobre o tema. Desde 2002, trabalhando a partir de jornais, onde a linguagem é instrumentalizada, consumida, descartada e rapidamente esquecida, a artista procura estratégias de interromper este caráter instrumental da linguagem, quebrando sua sintaxe e voltando-a contra si mesma.¹⁴⁹

A partir de operações como raspagem, desbotamento, extração e acumulação, os jornais são apagados, esvaziados, descascados. Sabotando a saturação de informações descartadas pela leitura rápida e o esquecimento, a artista os apaga, mas deixando, junto com as marcas de seus gestos, frágeis resíduos: apenas uma imagem na página apagada, um fragmento de texto, a inserção, com carimbos, de uma dedicatória ou poema.

A partir destes restos, Leila Danziger formula relações que permitem escapar do meramente informativo, fazer, nas palavras da artista, *o texto pulsar na*



Leila Danziger.
Diários públicos, 2001-2.

¹⁴⁸ Leila Danziger, artista brasileira, nascida em 1962. O trabalho de Danziger desenvolve-se especialmente com referências do meio gráfico, relacionando texto e imagem, inscrição e apagamento. A partir dos anos 90, a artista aborda, tanto em seu aspecto mais subjetivo quanto público, as questões da memória e do testemunho.

¹⁴⁹ DANZIGER, Leila. *Mercurio e Jornais*. Colóquio Entrelugares: Arte e Pensamento, Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, UFRJ, org. Alberto Pucheu, 2005.

informação residual.¹⁵⁰ O trabalho envolve o que a artista chama de uma 'descida' do olhar, aproximando-se da reflexão de Benjamin sobre a perda da aura e da noção de *informe* de Bataille, que procura desclassificar, desorientar e rebaixar a linguagem.

Interrogando-se sobre a possibilidade de *reverter a temporalidade linear dos jornais, salvá-los do esquecimento, conferir-lhes potência poética, transformá-los em pequenos monumentos?*¹⁵¹ a pesquisa de Danziger repercute em minhas próprias indagações sobre o trabalho com os restos coletados pela casa.

A atenção aos restos, procurando estratégias para subverter o valor construído ou imposto tradicionalmente de cada coisa e a tentativa de tensionar as relações entre arte e vida, conferem uma dimensão política para a atividade artística. A recusa de dar continuidade ao ciclo interminável do *jogar fora* o que nos cerca, mas ao contrário, insistindo em formular sentido para os vestígios das tarefas mais cotidianas e desvalorizadas, sinaliza algumas questões importantes em relação às micro-estratégias de resistência política e ao desafio que a mercadoria impõe à arte.

Em sua reflexão sobre a mercadoria, Agamben¹⁵² ressalta a alienação de nossas relações com os objetos. Para o autor, nem o valor de uso (a suposta 'utilidade' do objeto) e, tampouco o valor de troca (ao tomar o objeto como mercadoria), são capazes de comportar a potência de uma experiência crítica e autêntica com o mundo. Agamben destaca que a noção de utilidade aliena e escraviza os objetos a uma função, e assim, critica a ética capitalista da produtividade, do ser útil. Por outro lado, a mercadoria fetichiza o objeto, abstraindo-o de sua concretude e pautando a relação numa atividade veloz e repetitiva de acumulação e/ou descarte. Para o autor, a sobreposição do valor de troca sobre valor de uso corresponde, no fetichismo, a sobreposição de um valor simbólico sobre o uso normal do objeto. Agamben prossegue a reflexão argumentando que,

¹⁵⁰ DANZIGER, Leila. *Para-ninguém-e-nada-estar*. Encontro Nacional da ANPAP (16. 2007: Florianópolis) Anais: <http://www.anpap.org.br/2007/artigos/144.pdf> p.1422.

¹⁵¹ DANZIGER, Leila. O jornal e o esquecimento. *IPOTESI*, Rio de Janeiro, v 11, n 2, 2007. p.167-177.

¹⁵² AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

assim como fetichista nunca consegue possuir integralmente o seu fetiche, por ser signo de duas realidades contraditórias, também o possuidor da mercadoria nunca poderá gozar dela contemporaneamente enquanto objeto de uso e enquanto valor. O que move o desejo pelo objeto não está nele. E é nessa contradição, a mercadoria a afirma a sua inapreensibilidade.¹⁵³

Para Agamben, a mercadoria coloca desafios à atividade artística, impondo a formulação de um radical valor de inutilidade e de um potencial de estranhamento. Seguindo Baudelaire e discutindo a noção do declínio da aura de Benjamin¹⁵⁴, Agamben afirma que o artista deve reproduzir na obra a destruição do valor de uso e também da inteligibilidade tradicional. A obra deve ser veículo do inapreensível e restaurar na própria inapreensibilidade um novo valor e nova autoridade, renunciando às garantias da inserção na tradição.¹⁵⁵

Dando continuidade ao impacto e às ressonâncias do pensamento de Agamben na pesquisa, é salutar retomar o conceito de *profanação* utilizado pelo autor, compreendendo a profanação como invenção de novos usos e, sobretudo, como estratégia de resistência aos dispositivos de poder.

No texto *Elogio da profanação*¹⁵⁶, Agamben retoma o conceito de *profanar* dos juristas romanos, para os quais as coisas sagradas se referem às coisas que pertencem aos deuses, e que, por isso, são subtraídas ao uso comum. Enquanto 'consagrar' se refere à saída das coisas da esfera do direito humano para o domínio do divino, 'profanar' significava restituir algo anteriormente consagrado ao uso dos homens.¹⁵⁷

Para Agamben, *profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso*

¹⁵³ Ibidem. p.68.

¹⁵⁴ De acordo com Agamben, Benjamin percebe que o valor da obra de arte é abalado com a mercadoria e, a partir disso, formula sua reflexão sobre o declínio da aura. No entanto, Agamben defende que esse processo de mercantilização e reprodução da obra não tira o objeto de sua relação com culto, mas, antes, reconstitui uma nova aura, na qual o objeto recria e exalta a sua autenticidade noutro plano e carrega outro valor (análogo ao valor de troca que a mercadoria acresce ao objeto). AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Op.Cit. p.78.

¹⁵⁵ Ibidem. p.76.

¹⁵⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. p.65.

¹⁵⁷ Ibidem. p.65.

particular.¹⁵⁸ A passagem de um objeto sagrado ao mundo profano se dá por um novo uso, incongruente com o sagrado, e que não corresponde ao consumo utilitarista. Como a criança que joga com símbolos da economia ou da guerra, transformando-as em brinquedo, ou o gato, que brinca com um novelo, sem a função da caça. Os usos anteriores não são cancelados, mas desativados, abertos ao novo uso, esvaziando-o de seu sentido original e, sobretudo, da relação imposta com uma finalidade determinada.¹⁵⁹

O autor salienta que se trata de uma operação política, que desativa o dispositivo de poder¹⁶⁰ destacando que o espetáculo e o consumo capitalistas são duas faces de uma única impossibilidade de usar.¹⁶¹ A reflexão de Agamben afirma que a *impossibilidade de usar tem seu lugar tópico no museu*,¹⁶² não enquanto espaço físico circunscrito, mas como uma dimensão separada, que indica a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência.

Para o autor, o capitalismo se configura como um poderoso dispositivo de captura dos comportamentos profanatórios. Estes novos usos, provenientes de uma desativação e ruptura com a finalidade, acabam separados novamente. Para o autor, é importante arrancar dos dispositivos a possibilidade de uso que os mesmo capturaram. *A profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem*.¹⁶³

A interrupção do descarte e o trabalho de formular novas configurações para o resto podem ser compreendidos como procura por um novo uso, atividade profanatória, separação do útil e do lixo, do espetáculo e do consumo, deslocando os resíduos de um cotidiano impuro para a esfera da arte. Vale problematizar,

¹⁵⁸ Ibidem. p.66.

¹⁵⁹ Ibidem. p.74. *A criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante. (...) Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas.* Ibidem. p.75.

¹⁶⁰ O autor destaca que existe uma diferença entre secularização e profanação. Enquanto a primeira mantém intactas as forças de poder, apenas deslocando-as de lugar, a profanação implica uma neutralização daquilo que profana. Ibidem. p.68.

¹⁶¹ Agamben acrescenta que o capitalismo separa o valor de uso do valor de consumo e exibição: o que não pode ser usado é entregue ao consumo ou exibição espetacular. O capitalismo implica na criação de algo improfanável, a partir da impossibilidade de restituir ao uso comum, ou, como acrescenta o autor, pelo menos, exige procedimentos especiais. Ibidem.

¹⁶² Ibidem. p.73.

¹⁶³ Ibidem. p.79.

observando que esse deslocamento não é operação simples, na medida em que envolve a tensão de restaurar o uso colocando os restos no museu, para Agamben, *o lugar tópico do não-uso*.

Quando a poeira do cubo, pêlos ou traças grudados em paredes ou painéis de exposição são jogados fora pelos funcionários das instituições após a desmontagem do trabalho, são descartados em outra perspectiva: transfigurados, impregnados pelo processo artístico, os restos por sua vez conservam outros resíduos que não se restringem a sua materialidade. O trabalho não é jogado fora com os restos, pois se sustenta tanto na materialidade dos restos quanto nas operações de sentido que estabelece entre casa e instituição, resto e experiência.

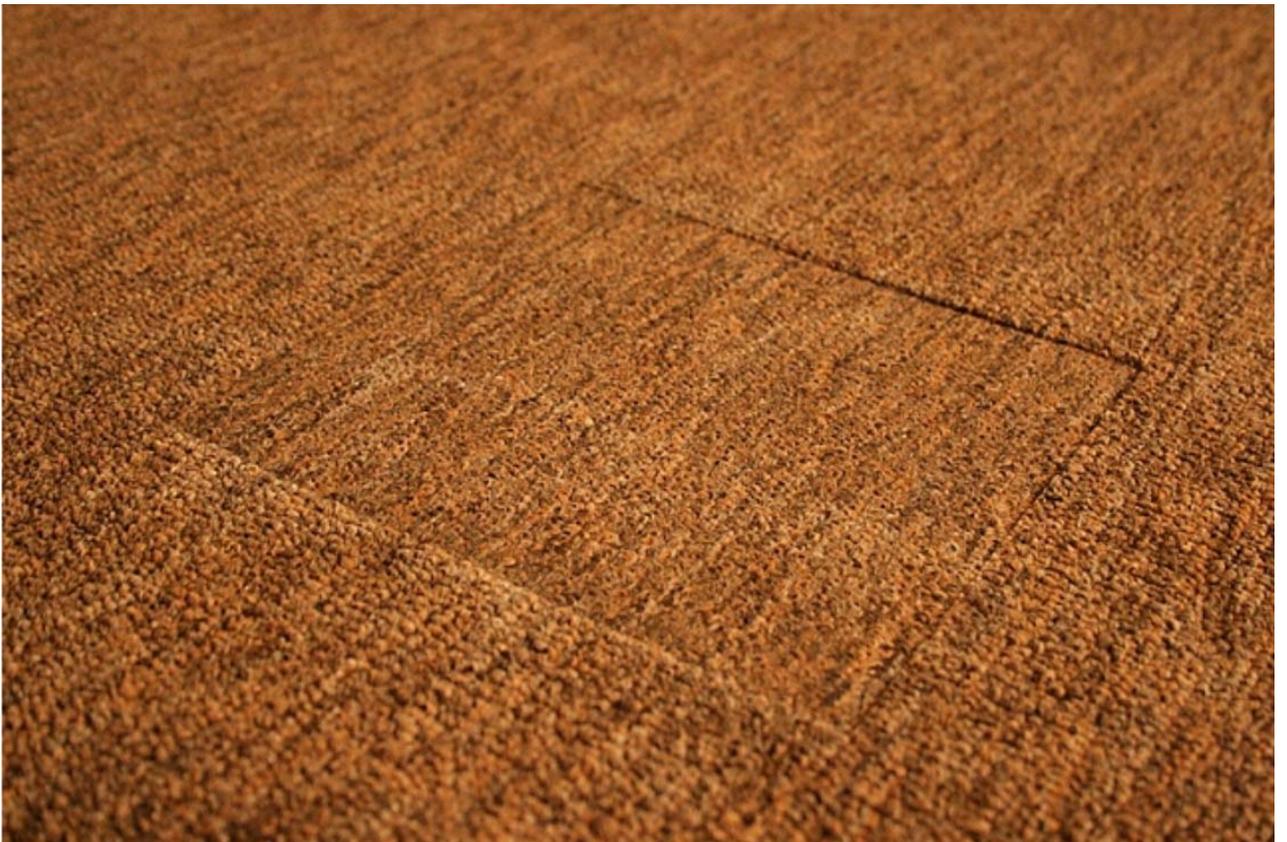
A dimensão fragmentária e insignificante dos restos conduz a uma reflexão sobre o estatuto de precariedade e insuficiência do próprio objeto de arte contemporânea, dependente, de forma indissociável, de seu processo de instauração.

O trabalho *To RL*, do artista Francis Alÿs, confere uma dimensão poética para esta reflexão. A ação foi realizada em 1999, em homenagem ao artista Richard Long. O trabalho envolve o registro da limpeza de dejetos, formando uma linha no chão de uma praça no México. A proposta, ao organizar os dejetos urbanos deixados anonimamente na cidade, convoca uma tentativa de olhar a cidade (e a história da arte) de outra forma. A linha de restos, feita com vassoura, por um gari, para Thierry Davilla, é uma forma de desterritorializar o vocabulário da *land art* – fazer uma linha sobre a superfície da terra é um gesto frequentemente realizado por Long a partir de longas caminhadas em diferentes paisagens¹⁶⁴. Deslocando a linha para o contexto da cidade, substituindo as pedras por lixo e delegando o gesto a outra pessoa, Alÿs dessacraliza e desmistifica a referência, sublinhando a banalidade da situação, o potencial poético e o anonimato do gesto.

¹⁶⁴ DAVILA, Thierry. *Marcher, Créer - Déplacements, flâneries, derives dans l'art de la fin du XXe siècle*. Paris: Regard, 2002. p.110.



Volumes mínimos, ligeiramente sólidos, em meio a uma massa viscosa, branca e amarelada. Encontrei no chão, perto do portão de casa. Era vômito. De gato, provavelmente. Eu não quis limpar. Eu estava saindo de casa quando vi e não quis limpar. Não lembro se dias se passaram ou se foi rápido o que aconteceu. O vômito ali. Eu cuidava para não pisar. E para não olhar muito. Em algum momento, o vômito secou. Lavado pela chuva, é provável. E seco. Não tinha mais massa viscosa. Eu olhei de perto: poeira, areia, pedaços de espinha de peixe, escamas, pedrinhas, coisas que eu não sabia o que eram. Sólidos, secos, minúsculos. Fragmentos dispersos, concentrados, amontoados. Era vômito de gato, tive certeza, por causa das espinhas. Eu quis pegar. Adiei a idéia. Depois recolhi o vômito. Tentei com a vassoura, mas era tudo tão pequeno. Usei um pincel e uma pazinha e as mãos. Coloquei em um potinho de plástico. E guardei.



carpet. 2006-8. instalação de carpet e marca em baixo relevo. detalhe



carpet. 2006-8. instalação de carpet e marca em baixo relevo. vista do processo de montagem e da instalação



carpet. 2006-8. vista do processo de montagem

carpet

Em 2002, quando me mudei da casa de meus pais, os móveis do quarto foram deslocados para outro cômodo do apartamento, alguns definitivamente removidos. Da experiência do quarto vazio, das coisas fora de lugar, uma imagem se fez muito forte: as marcas do peso dos móveis no carpet que se tornaram visíveis com a sua retirada. Nessas marcas, o peso da imobilidade, durante os anos.

Círculos, quadrados e pequenos retângulos em baixo relevo, diferenças de tonalidade do tecido desbotado pelo sol, áreas quase intocadas, preservadas sob a cama, desgastes provocados pelos movimentos de circulação. Alguns destes detalhes no chão, a memória do uso do quarto no carpet, foram registrados através de fotografias, que permaneceram guardadas em silêncio por quase quatro anos.

Da retomada destas fotografias, ampliadas e expostas em grandes formatos, em 2005-6, começo a pensar em desdobramentos para o trabalho, a partir da noção de vestígio, de uma escultura retirada, ausente, visível apenas pela marca. A partir dos registros desta situação vivida intensa, mas pessoalmente, começo a trabalhar com a idéia de contato entre duas superfícies. A receptividade de um suporte e o peso que produz a marca. Um contato intenso, mas que deixa vestígios sutis.

Neste processo, procuro estratégias de pensar o peso, encarando-o não como adversário a ser vencido ou escondido, mas, como elemento constituinte do trabalho, seguindo as reflexões de Paulo Herkenhoff acerca das estratégias de Cildo Meireles¹⁶⁵. Procuro pensar a intensidade do contato entre o peso e o carpet, a maneira como cada superfície suporta o peso, como reage, como acontece a marca, como se mantém. O trabalho passa a investigar as diferentes formas de susceptibilidade, a visibilidade da própria marca e a possibilidade de que esse contato seja reversível.

¹⁶⁵ HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. Op.Cit. p.122.

Da observação de minha ausência na casa e das marcas deixadas pelo contato entre objetos e suas superfícies, desencadeia-se um processo escultórico. Um processo de pensar o peso, de tentar carregá-lo, estabelecendo também relações com a assimilação do tempo e as práticas ligadas à concentração e o caráter lacunar do vestígio. E assim, passo a tentar observar e organizar, manipular e repetir a experiência do peso, da imobilidade, do tempo.

carpet consiste em uma instalação, na qual é colocado carpet em todo o chão do espaço expositivo. O espaço, aparentemente vazio, apresenta apenas uma marca de 20cm² em baixo relevo. Conceituado como uma instalação, o trabalho compreende toda a extensão do espaço físico e simbólico da sala de exposição. E, embora o trabalho ocupe literalmente toda a área de chão da sala, ele parece invisível; integrado ao lugar, ele facilmente desaparece. A instalação do carpet sobre o piso e o esvaziamento da sala de imagens ou objetos provoca certo estranhamento. (Numa instituição as coisas pesam e a imobilidade deixa suas marcas.)

O esvaziamento de um lugar dá espessura à ausência e a desapareição, salienta Didi-Huberman, é capaz de *invadir todo o espaço e o adensar*.¹⁶⁶ os traços desta desapareição se imprimem fragilmente no espaço.

A primeira montagem de *carpet* desencadeou uma série de questionamentos: Como medir e precisar a quantidade de peso e tempo necessários para obter a marca? Como manter a marca? Resistindo a adotar quantias numéricas, procurava uma medida mais concreta e rudimentar. Para isso, desenvolvi testes com pequenos pedaços de carpet e paralelepípedos (materiais facilmente acessíveis e disponíveis em minha casa, como sobras guardadas de outros usos). Os paralelepípedos funcionam como módulos empilháveis, levando em conta que um único objeto, grande e pesado, inviabilizaria o transporte, a colocação e remoção do peso sobre o carpet – procedimento que encontrou ressonância em

¹⁶⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu*. Op.Cit. p.123.

outros trabalhos como *coluna de poeira* e *cubo de papel e farelos*. Além de facilitar a repetição da operação com elementos similares, disponíveis no local da montagem da instalação, os módulos permitiam que eu mesma executasse todo o trabalho de colocação e remoção dos pesos.

Em casa, como teste, utilizei cerca de 20 paralelepípedos. Em Recife, na primeira montagem, utilizei cerca de 30 pedras disponibilizadas pela instituição. Menores que os paralelepípedos, as pedras pareciam também mais densas. Segurando-as nas mãos, o peso parecia equivalente.

O molde para obter a marca era uma superfície de madeira, com 20cm². Sobre o molde, como apoio para as pedras, uma porta abandonada, em desuso. Sobre ela, empilhei as pedras. Evitando que pesasse mais de um lado, pois a ponta da porta poderia encostar no chão no lado oposto, como uma espécie de gangorra. Colocava de um lado, depois do outro, equilibrando o peso das pedras.

Nos testes em casa, percebi que havia uma relação entre o tempo que os pesos permaneciam sobre o carpet e o tempo que a marca permanecia visível. Muito peso, pouco tempo: a marca ficava profunda, mas logo desaparecia. Num primeiro teste, apliquei verniz fixador, mas, procurando evitar qualquer vestígio ou brilho no carpet, optei por aplicar um pouco de cola diluída com água no carpet antes da colocação dos pesos, o que contribuiu para otimizar a fixação da marca. Utilizei um plástico entre o carpet e o molde, para que a madeira não ficasse colada, nem danificasse o carpet.

Em Recife, depois de instalado o carpet sobre o piso da sala de exposição, coloquei o molde e empilhei todas as pedras sobre o apoio. As pedras permaneceram sobre o carpet durante quase duas semanas. No dia da abertura da exposição, pela manhã, retirei todos os pesos, deixando a sala vazia. Apenas o carpet e a marca em baixo relevo.

A segunda montagem foi realizada em 2008, no Centro Cultural Arquipélago, em Florianópolis. Nesta exposição, dispunha de apenas uma semana para montar o trabalho. Não havia como modificar a variável tempo nas minhas intuitivas equações. Dessa forma, instalei o carpet, levei os paralelepípedos

disponíveis em casa (os mesmos utilizados nos testes, dois anos antes). 24 paralelepípedos. Carreguei todo o peso. Cansei. Usei pouquíssima cola. Nesta segunda montagem, estava muito mais atenta à experiência do peso e a reversibilidade da marca, o que não pude acompanhar em Recife, pois estive presente apenas no período de montagem e de abertura da exposição. Em Florianópolis, poderia acompanhar de mais perto o processo da marca e de sua desapareição.

As pedras permaneceram 5 dias sobre o carpet, retiradas um dia antes da abertura. Depois de cerca de duas semanas de exposição, a marca começou a ficar invisível. Não totalmente, mas, a cada dia, um pouco mais fraca, menos facilmente perceptível. O carpet foi se desamassando lentamente, até que a marca já não se distinguiu, a menos com muito esforço, do resto do carpet.

Antes que a marca sumisse totalmente, recoloquei todos os pesos no mesmo lugar, recomeçando o processo. Carreguei todo o peso de novo. Cansei. Os pesos permaneceram uma semana sobre o carpet. Durante este período, as pessoas que visitavam a exposição ou freqüentavam o local, acompanharam o processo, observando o empilhamento de paralelepípedos sobre o carpet.

Esta experiência física do peso e da insistência para obter uma marca passou a ocupar minha atenção. O processo de marcar e de pesar começou a se desdobrar em outros trabalhos, desenhos e projetos, além de ser assumida no trabalho de forma mais processual, reversível e presente. Tornando-se parte do trabalho, não apenas pela ausência dos pesos na superfície marcada, mas também enquanto esforço de carregar e depositar os pesos e da reação do carpet a esta operação, desamassando-se.

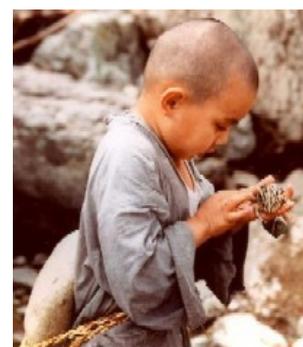
Procurando relacionar o trabalho à pesquisa, pergunto: o que se acumula em *carpet*? O que se concentra e se organiza no processo deste trabalho? A concentração em *carpet* se refere ao peso e ao tempo, mais que a elementos materiais, como no caso da poeira, traças, pêlos, pulgas e outros restos. A concentração acontece através das pedras (ou paralelepípedos) que se acumulam e somam seu peso sobre o carpet. O peso das pedras concentrado em um só ponto, na área geométrica, de 20cm².

Incluindo no trabalho o gesto de carregar e suportar o peso, *carpet* permite ensaiar uma tentativa de recuperar a dimensão da experiência na obra de arte e retomar a reflexão de Agamben sobre a repetição como interpelação de uma *exigência*, de concentração *do peso de uma vida*. Ou como a lição para compreender o peso do menino, protagonista do filme *Primavera, verão, outono, inverno... primavera*¹⁶⁷, realizando suas atividades cotidianas com uma pedra amarrada à barriga.

Além disso, no esforço por provocar uma marca, inutilmente perdida, o trabalho incorpora a potência do fracasso, de um desejo que não se sustenta como resultado. A marca que se desmarca, o peso que se carrega interminavelmente, envolvem gestos da mesma ordem que a limpeza e a coleta contínua de restos da casa.

Em *carpet* as noções de tempo, ausência e contato integram o processo escultórico. Além da concentração temporal, que conecta o trabalho às demais experiências de concentração e acumulação abordadas na pesquisa, o trabalho explora a questão da ausência. Como o resto, a marca é um vestígio e, por isso, lacunar, portadora de uma falta constitutiva. O peso não está presente, senão por sua marca. O peso como escultura, articulando fazer e desaparecer, o que está presente e o que foi retirado, permite que o trabalho seja feito, sobretudo, de ausência. Justamente o que não está ali constitui o trabalho: o peso, o esforço e, mais concretamente, as pedras que provocaram a marca.

¹⁶⁷ KI-DUK, Kim. *Primavera, Verão, Outono, Inverno... e Primavera*. Coreia/Alemanha: Filme em DVD. Zona 0, 103 minutos, dolby digital stereo, colorido, 2003.



Primavera, Verão, Outono, Inverno... e Primavera, filme coreano de Kim Ki-duk.

Em relação a paradigma de uma presença-ausente que atravessa e constitui o vestígio e a própria linguagem, vale lembrar o poético trecho do escritor Mia Couto, em que a avó do protagonista do romance, às escondidas, olhava o álbum de fotografias. Quando o álbum se abre, o neto-narrador repara, espantado, que não há fotografia nenhuma. *As páginas de desbotada cartolina estão vazias. Ainda se notam as marcas onde, antes, estiveram coladas as fotos.*¹⁶⁸ Como a avó, também observo o álbum vazio, comentando cada cena, cada memória e tentando perceber que o que não está ali é que é importante, embora saiba que não está em lugar nenhum, senão na procura.

¹⁶⁸ COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.49.

Da ordem do vestígio, a marca se aproxima das reflexões sobre a impressão, na medida em que se refere a uma forma de relação que não é mimética ou mental, mas de contato e proximidade física.

O que é uma marca? A marca é o resultado de uma impressão, produzida pela pressão de um corpo sobre uma superfície. Toda impressão supõe um suporte, um gesto (contato, pressão) e um resultado que é a marca.

A reflexão sobre a marca, toma como referência principal o trabalho de Georges Didi-Huberman¹⁶⁹, através de sua pesquisa sobre a imagem impressa. Ele afirma que, numa impressão, a matriz transmite fisicamente, e não apenas visualmente, a semelhança do referente. A marca é produzida por um contato material, manifestando uma *aderência* ao seu referencial de representação. Didi-Huberman insiste na diferença entre a forma obtida pela marca e a imitação no sentido clássico, relacionada à idéia, desenho ou invenção, o que supõe uma distância, mediação, opticalidade. Ele analisa as máscaras mortuárias romanas e o conceito de imagem envolvido nesta produção, destacando que a impressão supõe uma duplicação por contato, e não envolve *mimesis*, não requer idéia e por isso se afasta da tradição vasariana¹⁷⁰ – herança conceitual profundamente enraizada na história da arte.

A impressão exclui a distância do referencial, reduzindo ou retirando toda a mediação, na medida em que se constitui no contato de matéria a matéria. Apesar de certa imediatez, da *primeira leveza* de seus materiais e gestos elementares, o autor adverte que a impressão guarda uma complexidade paradoxal, sob esta falsa aparência de simplicidade.¹⁷¹

¹⁶⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Empreinte*. Op.Cit.

¹⁷⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo*. Op.Cit. p.194.

¹⁷¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Empreinte*. Op.Cit. p.10.

A impressão é uma imagem dialética, que articula uma série de paradoxos: produz semelhanças extremas por duplicação e contra-formas, negativos dessemelhantes; requer um olhar formal e processual, pois guarda diferenças entre *como se faz* e de como se apresenta ao olhar; inclui precisão e imprevisto; singularidade em cada contato e reprodução serial; revela a presença da marca pela ausência do que a marcou.¹⁷²

O autor sublinha que a impressão privilegia a experiência, reunindo em sua concepção os dois sentidos da palavra experiência, como um protocolo experimental e também enquanto forma de apreensão do mundo.¹⁷³ Didi-Huberman complementa que o gesto de imprimir não possui intrinsecamente nenhum valor utilitário ou orientado para a produção de um objeto, mas trata-se, antes de tudo, de uma relação que provoca a emergência de uma forma no suporte. A concomitância entre acaso e técnica gera uma impureza processual em toda impressão: nunca podemos saber exatamente o que vai acontecer, a captura da forma no contato entre molde e matéria é inacessível para o impressor. Assim, o processo nunca é rigorosamente previsível, mas problematicamente instável, potencialmente aberto.¹⁷⁴

O autor ainda permite uma aproximação entre marca, *inframine* e poeira. A noção de *inframine*, desenvolvida por Marcel Duchamp refere-se a intervalos, espaços e experiências infinitesimais e relações sutis.¹⁷⁵ A impressão, para o autor, trabalha o contato a partir de um intervalo e uma distância *inframine* e, paradoxalmente, com uma diferença *inframine* das marcas e tiragens produzidas neste contato. Didi-Huberman retoma o texto de Bataille sobre a poeira¹⁷⁶, ressaltando que seu valor de estranhamento consiste em perceber e ressaltar um fenômeno imperceptível como a aparição de nossas próprias rugas ou cabelos brancos, no intervalo *inframine* de duas visões de nosso reflexo entre a manhã de hoje e a noite de ontem.¹⁷⁷

¹⁷² Ibidem. p.11.

¹⁷³ Ibidem. p.26.

¹⁷⁴ Ibidem. p.26.

¹⁷⁵ DUCHAMP, Marcel. *Notas*. Op.Cit.

¹⁷⁶ Ver na Dissertação: p.45-6.

¹⁷⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Empreinte*. Op.Cit. p.169.

Identificar a impressão com a poeira, também implica concebê-la como um signo frágil, insuficiente, portador de uma alta carga de indeterminação.¹⁷⁸ Aproximando a impressão da noção de *trace* de Derrida (para além da diferença de duração e permanência da marca), o autor ilustra a fecundidade teórica de questionar e aproximar tais conceitos. A impressão, como o *trace*, na sua proposição dialética reclama para si a tarefa de derrubar as oposições triviais (sensível/inteligível, forma/informe).¹⁷⁹

Na reflexão sobre a marca, é enriquecedor retomar a obra de Parmiggiani, explorando impressões de fumaça e poeira e assim, ultrapassando os limites da representação mimética. Didi-Huberman afirma que a longa série de experimentações do artista abre a possibilidade de reflexão sobre os processos de impressão e retirada e, especialmente, a noção de lugar e tempo.

Como *carpet*, o trabalho de Parmiggiani começa com um processo físico observado (a acumulação de poeira, na primeira montagem do trabalho *Delocazione*) e depois passa a ser provocado, intensificado. A primeira realização do trabalho consistiu em simplesmente retirar objetos e quadros de uma parede e mostrar as impressões deixadas pelo tempo. Parmiggiani utilizou uma sala de reserva do museu e as marcas revelaram os objetos apoiados ou pendurados nas paredes, como vigas, caixas de madeira, uma escada.

Em outras montagens, o artista acelera esse processo de depósito de poeira, utilizando a fumaça produzida instantaneamente pela queima de pneus. O trabalho revela a ausência, através do contorno de fuligem, de livros, relógios, quadros e esculturas cobertas por tecido. Em sua obra, a impressão torna visível o próprio ato de retirar os quadros e objetos e a parede perde sua habitual neutralidade de fundo, sua passividade.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Ibidem. p.184.

¹⁷⁹ Esta relação fica também aqui sinalizada como direção de desdobramento das reflexões da pesquisa, já que o contexto de uma dissertação não permitiria o aprofundamento teórico que demanda a complexidade do tema.

¹⁸⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu*. Op.Cit. p.34.



Cláudio Parmiggiani.
Delocazione, 1970.

Parmiggiani enfatiza a humildade que caracteriza toda impressão em relação ao seu referente, segundo Didi-Huberman. Em sua obra, as impressões alternam contornos precisos e variações *inframince* provocadas pelo ar no contato com as coisas e seus afastamentos. Assim, a obra se afirma como imagem dialética, entre a precisão da forma retida, apreendida pela impressão (e depois restituída em negativo) e as oscilações do ar onde a forma das coisas se enriquece de imprecisão, imprevistos, acidentais.¹⁸¹

A reflexão sobre as marcas – materiais, concretas ou discursivas – também são atravessadas pelo pensamento de Walter Benjamin, especialmente no tocante ao papel da memória e a presença de rachaduras, fraturas e marcas nos objetos.

O autor recorre à imagem do trabalho de escavação arqueológica para uma aproximação com a memória. E, como em Freud, este modelo adotado por Benjamin revela uma concepção dialética da memória.¹⁸² Segundo ele, na memória, o caráter informacional não possui relevância, mas importa a *indicação do lugar onde o investigador se apodera delas* e a imagem daquele que se lembra: a memória está nos vestígios, mas também no solo alterado e no escavador.

Didi-Huberman comenta que *Benjamin compreendia a memória não como uma posse do rememorado – um ‘ter’, uma coleção de coisas passadas – mas como uma aproximação sempre dialética da relação das coisas passadas a seu lugar.*¹⁸³

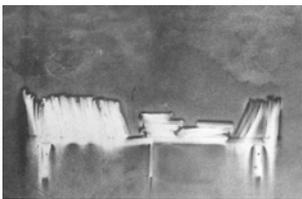
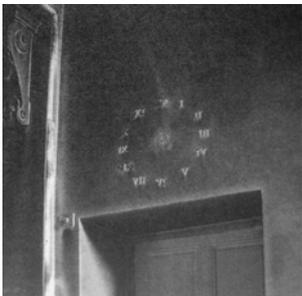
Didi-Huberman aponta que ao desenterrar um objeto e mexer na terra, esta é modificada, alteram-se suas camadas de sedimentação, onde estavam os vestígios de agregações e perdas da história do objeto.¹⁸⁴ Trazer à tona um objeto é alterar uma discursividade, é um trabalho de perda, na medida em que institui-se uma série de lacunas entre o objeto e sua história. Dessa forma o ato rememorativo coloca uma questão crítica, nos obrigando a dialetizar a dupla distância entre o solo aberto e o objeto exumado, o memorizado e seu lugar de emergência.

¹⁸¹ Ibidem. p.58.

¹⁸² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo*. Op.Cit. p.144.

¹⁸³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Op.Cit. p.174.

¹⁸⁴ Ibidem. p.175.



Cláudio Parmiggiani.
Luce luce luce, 1999.

Didi-Huberman ressalta que a memória não se refere nunca a um objeto do tempo passado, como uma simples lembrança de família, por exemplo, mas trata do tempo sobrevivente.¹⁸⁵ O conceito de sobrevivência, formulado por Warburg, expressa ao mesmo tempo um resultado e um processo, rastro e trabalho do tempo. As coisas não pertencem ao passado como receptáculos de recordações, mas se transformam em matéria de sobrevivência.¹⁸⁶

Em *Ante el tiempo*, o autor define a memória como as *manipulações do tempo*: organização impura, montagem não-histórica do tempo.¹⁸⁷ Para Didi-Huberman, o passado exato não existe, senão através de uma *decantação*. É a memória que decanta o passado de sua exatidão, humanizando e configurando o tempo e, nesse processo, assegura uma impureza essencial a suas transmissões, sem obliterar as marcas, as faltas e a insuficiência do sentido.¹⁸⁸

A imagem das camadas que compõem o solo e das marcas da intervenção da memória (indissociada da construção histórica, com a subjetividade do observador, o lugar de onde observa e o anacronismo entre os tempos dos objetos e do olhar), também permite uma aproximação com o prolongado processo em que a poeira se deposita. A poeira, os restos e as marcas, com sua forma heterogênea e impura, revelam estratos de tempos e experiências recolhidos.

A artista Didonet Thomaz¹⁸⁹, em *Teatro Monótono* articula estratégias de aproximação e apreensão das marcas deixadas em uma residência desocupada e com destino incerto. Monitorando e registrando a situação com relatos textuais e fotografias, a artista apresenta o processo de esvaziamento da construção, enfatizando os vestígios deixados pelo uso e também pelo abandono: marcas das diferenças de cor nas paredes, provocadas por desbotamentos da ação do sol e também de pinturas parciais, indicando a imobilidade do que imaginamos ser

¹⁸⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu*. Op.Cit. p.13-14.

¹⁸⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo*. Op.Cit. p.143

¹⁸⁷ Ibidem. p.23.

¹⁸⁸ Ibidem. p.39.

¹⁸⁹ Didonet Thomaz, artista brasileira, nascida em 1950. Trabalha com as questões do cotidiano, memória e espaço urbano, especialmente a partir de antigas residências na cidade de Curitiba. Também explora as dimensões do deslocamento entre espaço público e privado, a partir de inserções de relatos e imagens em jornais.



Didonet Thomaz.
Uma casa em desmancho. Teatro monótono, 1992-2007.

grandes e pequenos armários. Farelos da madeira indicando a presença de cupins, manchas de umidade, furos, perfurações, deslocamentos.

A artista chama atenção para a percepção de marcas banais, que normalmente lamentamos a presença, acreditando que 'devem' ser evitadas ou mascaradas. Além disso, Didonet Thomaz assinala nas suas imagens que a fotografia possui o mesmo estatuto indicial das marcas que registra, nos oferecendo uma referência pobre, parcial de uma outra experiência, formada e decantada no tempo e nos contatos entre as superfícies.

A obra *Pedra que cede*, de Orozco, também acompanha as reflexões sobre as marcas e a forma como a obra de arte pode assimilar os processos de transformação. Em entrevista a Benjamin Buchloch¹⁹⁰, o artista comenta a questão da durabilidade deste trabalho, percebendo na própria vulnerabilidade do material, a possibilidade de lidar com a contingência, assimilando na constituição da obra marcas da desintegração e instabilidade do material.

A obra consiste em uma grande esfera de *plastillina* (espécie de massa de modelar), que é rolada e arrastada pelas ruas e calçadas da cidade. Neste movimento, responsável por lhe conferir forma, *Pedra que cede* retém, em sua superfície, pequenos resíduos e as marcas de todas as irregularidades das superfícies nas quais entra em contato.

Também é importante retomar o trabalho de Leila Danziger, ressaltando que as operações de apagamento e rasura também deixam marcas no suporte, inscrevendo seu gesto. Com procedimentos de selecionar, extrair, relacionar, acumular, empilhar e fixar, entre outros desdobramentos de suas ações, a artista sublinha uma relação corporal da leitura com o suporte, compreendendo-a processo de extração, modelado por pequenas decisões.¹⁹¹ Estas ações inserem no trabalho na esfera do vestígio, da marca e do resto, em suas intrincadas relações com o excesso e o desperdício. Como na análise da fotografia desenvolvida por



Gabriel Orozco.
Piedra que cede, 1992.

¹⁹⁰ OROZCO, Gabriel. "Benjamin Buchloh entrevista Gabriel Orozco em Los Angeles". In.: BIRNBAUM, Daniel...[et al.] *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. Op.Cit.

¹⁹¹ DANZIGER, Leila. *Para-ninguém-e-nada-estar*. Op.Cit. p.1422.

Baudrillard¹⁹², as operações de subtração envolvem uma dimensão de pobreza, parcialidade e insuficiência à imagem.

O trabalho de Leila Danziger se articula, como os procedimentos abordados nesta pesquisa, ao longo dos dias, no tempo de leitura, de acumulação dos jornais e no trabalho lento e minucioso de manipulação das folhas. A artista procura restituir o jornal como experiência, incluindo dar sentido, habitar e também esquecer os fatos.¹⁹³ Reiterando o diálogo com seu processo, é importante sublinhar que a artista assume a tarefa de testemunho, de conferir sentido e inteligibilidade a sua própria experiência de mundo, sublinhando a importância da arte como resistência a *cultura: dócil, domesticada, institucionalizada*.¹⁹⁴

Aproximando marca e memória vale retomar a reflexão proustiana sobre a memória involuntária e pensar nas marcas inscritas involuntariamente, nas marcas apagadas, obliteradas, nas operações de rasura e esquecimento. Podemos pensar no quanto também a repetição nos marca, no sentido de Agamben, como interpelação e peso irremediável do que vivemos. Como, similar à poeira que se deposita lentamente e depois se adensa, concentrando seu volume, também carregamos restos e marcas desses processos nos quais concentramos nossas experiências e nos adensamos.

Neste sentido, o trabalho de Gordon Mata Clark¹⁹⁵, apropriando-se de lugares abandonados como espaços rejeitados pela cidade, também sinaliza importantes questões acerca da coleta e visibilidade dos vestígios e das operações de rasura, corte e destruição, como forma de dar inteligibilidade. Seus cortes e intersecções radicais nas construções permitem restituir um novo sentido para o edifício, o contexto de sua inserção e rejeição na paisagem urbana.

Como *trapeiro*, colecionador de restos, o artista se dedicou a atividades 'menores' como cozinhar, recolher e acumular dejetos urbanos em um porão e,

¹⁹² BAUDRILLARD, Jean. *A Arte da Desaparição*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

¹⁹³ DANZIGER, Leila. *Para-ninguém-e-nada-estar*. Op.Cit. p.1423.

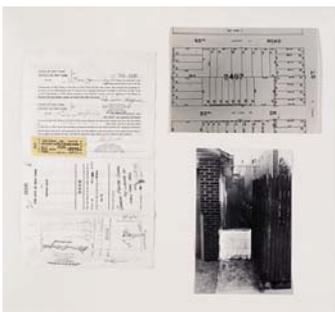
¹⁹⁴ Ibidem. p.1419-20.

¹⁹⁵ Gordon Mata-Clark, artista norte-americano (1943-1978). Sua obra se destaca pela realização de intervenções radicais em edifícios urbanos que questionam as relações sociais e ideais arquitetônicos, como a série de trabalhos *site-specific* dos anos 70 *Buildings Cuts*.



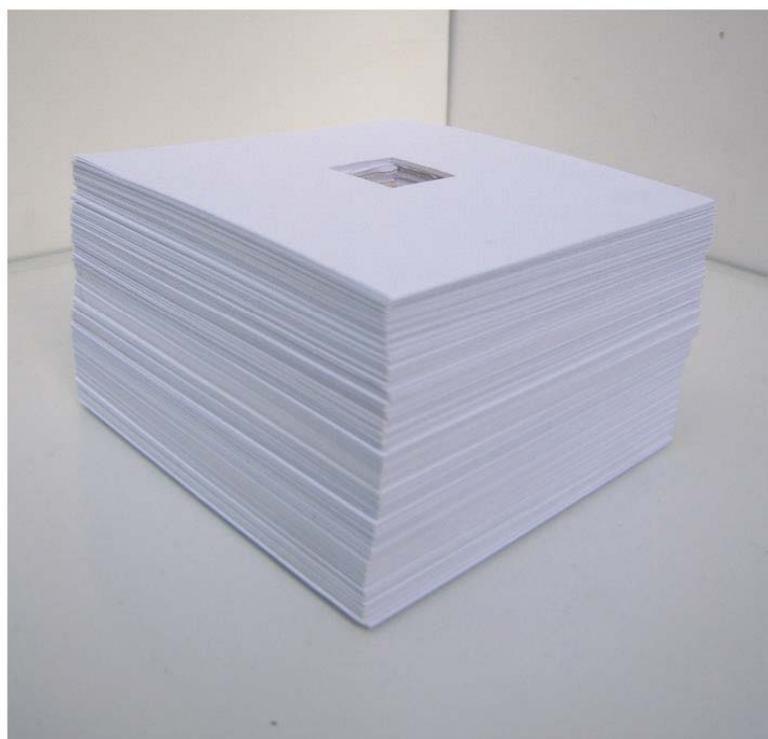
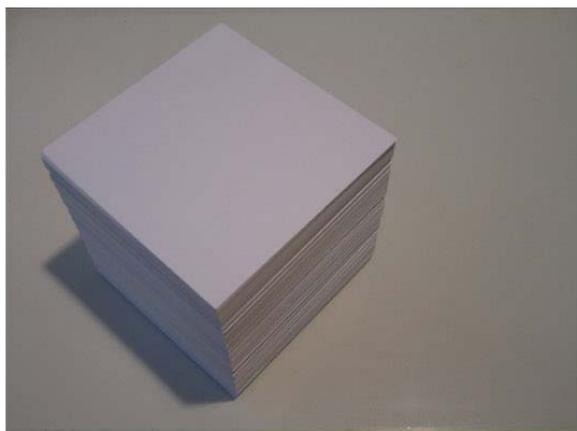
Leila Danziger.
Diários públicos, 2001-2.

paradigmáticamente, também a comprar pedaços residuais de terrenos na malha urbana. Suas dimensões extremamente reduzidas e condição de inacessibilidade evidenciam as contradições entre excesso e desperdício no processo entrópico da ocupação urbana e de especulação imobiliária. Além disso, suas intervenções na arquitetura sinalizam que não apenas os alimentos e objetos são descartados e destruídos, sujeitos a juízos de valores e a própria contingência entrópica, mas também a arquitetura está sujeita ao processo de transformação e degradação.



Gordon Matta-Clark.
Conical Intersect, 1975.

Reality Properties: Fake Estates,
Little Alley Block 2497, Lot 42, 1974



cubo de papel e farelos. 2008. cubo de papel contendo um cubo de farelos no seu interior. imagens do processo



cubo de papel e farelos. 2008. cubo de papel contendo um cubo de farelos no seu interior. imagens do processo

cubo de papel e farelo

Um cubo de farelo dentro de um cubo de papel.

Essa é a imagem que norteia e move o trabalho: um cubo de farelo que estraga um cubo de papel, provocando, silenciosamente, desde seu interior, oculto, marcas de bolor nas folhas, criando focos de umidade, mudanças de cor, agregando microrganismos, insetos, sujeiras.

Híbrido entre as questões de marcas e restos, o trabalho envolve a concentração e a organização dos farelos e também as marcas e a eminente destruição do cubo de papel pelo contato com o farelo.

O cubo de papel não é realmente sólido, mas constituído pelo empilhamento circunstancial de folhas. Trata-se de uma concentração, espécie de sedimentação de planos, desdobramento de uma estratégia modular, presente em outros trabalhos da pesquisa. A constituição de peso e volume acontece a partir da sobreposição de camadas. Com guilhotina e estilete as folhas são cortadas e sobrepostas. Todas as folhas com as mesmas medidas: a tentativa de ser exata.

Dentro do cubo, outro cubo. Um cubo vazio, formado pelo papel retirado. Seguindo Didi-Huberman, no cubo, há sempre uma problemática do interior e do ocultamento: o cubo como caixa. Nas folhas do meio, em cada uma, um retângulo vazio. O vazio também empilhado.

Guardar e concentrar farelo no mesmo processo cotidiano de juntar poeira, pêlos, traças, pulgas: interrompendo o gesto de *jogar fora*. Observando que o farelo é desta mesma ordem de outras substâncias, como a poeira: heterogêneas, impuras, imprecisas, evasivas. Escapam, demandam estratégias de concentração e apreensão. Um volume difícil, irrisório, mesmo acumulando vários dias, várias refeições, várias coletas no tecido da toalha de mesa.

Na primeira tentativa de coletar farelos, utilizei um vidro de geléia vazio. A umidade lhe provocou bolores e fez dos farelos uma massa compacta. Os farelos se adensaram de forma veemente, perderam a qualidade dispersiva e tomaram a forma do fundo do vidro.

Constato que não é possível utilizar um recipiente provisório, até que o volume seja capaz de preencher o cubo. Para que os farelos dispersos assumam a forma de um cubo é preciso utilizar o próprio cubo vazio como fôrma. Colocando os farelos diretamente no interior do cubo de papel, ele assume o papel de uma caixa, abrindo e fechando a cada nova coleta.

Durante o processo de concentração, o que acontece no contato entre os cubos? Entre papel e farelo e ar? É possível que não aconteça nada, ou demore muito tempo. Imagino que os farelos mofem, formando finíssimas camadas. Que o contato seja feito também de pausas, respiros, mínimos deslocamentos das folhas empilhadas. Imagino que, como *carpet* e *cubo de poeira*, o trabalho assimile uma dimensão contingente, que se transforme, se desintegre e perca a coesão durante seu processo de formação e de exposição.

Cubo de papel e farelos também se nutre de ressonâncias mútuas com a série fotográfica *mofos (coleções)*, tangenciando uma investigação sensível sobre as transformações entrópicas de alimentos, restos e outro materiais orgânicos.



dípticos. 2006-. fotografia. 15 x 21 cm cada. vista da instalação



dípticos. 2006-. fotografia. 15 x 21 cm cada. vista da instalação e detalhe

dípticos

O artista Gabriel Orozco, comentando o papel da prática fotográfica em seu processo artístico, afirma que utiliza a fotografia como forma de estar presente, sem interferir numa situação¹⁹⁶. Ainda sobre a produção deste artista, Guy Brett afirma que a fotografia permite saltar da imagem para um outro espaço-tempo, para algo que deteve o olhar do artista na realidade apressada das cidades e que de outra forma estaria restrito a sua experiência pessoal.

Dípticos se estrutura como processo contínuo, crescente e permanentemente inacabado, de imagens fotográficas provenientes da experiência cotidiana. Imagens justapostas em duplas.

O trabalho começa a ser pensado como uma coleção de fotografias. Estendendo a noção da fotografia como imagem, para pensar a fotografia como uma prática, como um exercício do olhar. Dessa forma, as fotografias de *dípticos* não só procuram dar visibilidade para o cotidiano a minha volta, mas também se apóiam nesse exercício contínuo e fragmentado do olhar.

O que eu fotografo? Tento inventariar os temas das imagens: bichos que aparecem em casa ou no quintal, passeios de barco, caminhadas nos arredores de casa, a vista da montanha, do mar. Varais, insetos, superfícies das toalhas de mesa, a luz atravessando a fresta da cortina, a grama. Objetos empilhados ou agrupados. A praia, a maresia, a opacidade da água, os reflexos. A janela do quarto, a poeira nos vidros, recortes, detalhes, cantos da casa, vistas das janelas de hotéis.

Tento descrever cada dupla e percebo um universo fragmentado, dentro e fora de casa, de muito perto e à distância, contando alguma coisa do meu olhar. As escolhas, as palavras, as imagens, *nos mostram sem cuidado*¹⁹⁷:

¹⁹⁶ BIRNBAUM, Daniel...[et al.] *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. Op.Cit.

¹⁹⁷ Referência ao poema de Manoel de Barros: *as palavras me escondem sem cuidado*. BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

mar e lesma chocando; sol na grama e mosquito morto no box; montanha e flor no edredon; cortina azul e cobra coral; feixe de luz na toalha de mesa e fósforos usados empilhados; mariposa e formigas em volta do iogurte na pia; aglomerado de coisas minúsculas formado por algum inseto e areia molhada na praia; cueca com maço de cigarros vistos pela janela de quarto de hotel em sp e flores amarelas através da poeira do vidro; pote de ração dos gatos e rastro de avião a jato no céu; corda esticada sobre a água e formiga junto de uma rachadura no piso; gramado e lagartixa esmagada na janela; linha de poeira sob o tapete e o mar, de dentro do barco; desenhos de poeira no vidro do ponto de ônibus e montanha; coca-cola na toalha vermelha e pizza na toalha verde da mesa de jantar; folhas verdes desfocadas e tomate murcho na janela da cozinha; final da rua e reflexos do trapiche na água; libélula minúscula no céu nublado e reflexo de um prédio numa poça de água em sp; recorte da madeira do trapiche e casca de tangerina com sementes; ovo quebrado no riacho e maresia na praia; exaustor de banheiro e o horizonte do mar na iminência de chover; sombra da caneta no caderno (empire state buiding) e papel higiênico despedaçado pelo gato; antenas de tv no morro e inseto laranja na parede sobre um móvel; vapor da xícara de chá e lesma pendendo na maçaneta; restos de lula dentro da água e toalha pendurada no varal, contra a luz; buraco quadrado no rodapé e inseto com copo plástico amassado entre dois vidros; reflexos na superfície da água e abelha no vidro da janela da sala; pássaros nos fios e copo do patolino na janela; aranha e restos sob a vista da janela e pastas de polionda desfocadas; menino no balanço em curitiba e paranho na parede; pássaro morto e poeira no vidro; mosquito muito grande na blusa branca no varal e uma montanha pintada no azulejo de um convento em olinda; paisagem desfocada e duas formigas carregando folhas; vomitozinho e aranha verde na janela; trepadeiras no forro do beirado e uma banana mofada; vista do apartamento de porto alegre e filhotes de tartaruga; nuvens da janela do avião e inseto sobre contracapa de livro;

Com *dípticos*, penso no estabelecimento de uma narrativa fragmentada e incompleta. Na forma de articular as imagens sem criar relações causais, lineares, explícitas.

A filósofa Anne Cauquelin propõe uma diferenciação entre detalhe e fragmento. Para a autora, o detalhe isola uma parte e a coloca acima do todo, conferindo-lhe uma importância arbitrária. O detalhe, dessa forma, estreita o olhar sobre um ponto, provocando um estranhamento em relação ao sentimento do todo. Uma mão, vista de muito perto, com suas veias, nós e rugas, no entanto, desvinculada, desmembrada do corpo. As partículas vistas ao microscópio, que não são aprendidas numa visão rápida.

A autora comenta a adesão pós-moderna ao detalhe, como crítica do global, indicando, porém, que o interesse no insignificante que move o detalhe, faz com este se amplie e se isole em si mesmo, recusando qualquer relação com o todo ou outros detalhes e deixando a percepção imersa na banalidade.¹⁹⁸

Por outro lado, o fragmento não existe fora de todo. Cada fragmento compreende em si mesmo uma totalidade, na medida em que está vinculado a outras partes e a outros fragmentos. Certamente, admite a autora, o fragmento é isolado, cercado, mas ele faz ver outro que não ele, não ambiciona nenhuma singularidade ou totalidade, mas faz eco a outros fragmentos.

A autora sinaliza que as obras de arte, de caráter fragmentário, não se explicam por si mesmas nem por determinação causal, mas remontam a outras obras. No fragmento, explica Cauquelin, os laços são constituintes. Cada obra de arte termina na obra que ela suscita, envolve e suporta, importando menos as coisas que suas relações.¹⁹⁹

Da mesma forma, Didi-Huberman, seguindo Einstein, ressalta que, segundo as crenças negras, uma parte significa tanto ou mais que o conjunto, pois

¹⁹⁸ CAUQUELIN, Anne. *Aristote*. Paris: Seuil, 1994. p.103. A autora ainda argumenta que a cintilância do detalhe ilumina ilusões de singularidade, pois, se 'tudo' é interessante, o que prevalece é o sentimento de banalidade. Ibidem. p.104.

¹⁹⁹ Ibidem. p.105.

um estado mais amplo está concentrado no fragmento.²⁰⁰ O fragmento é mais nítido e mais intenso que o todo em função de sua concentração e da abertura de relações que potencializa.

Na operação fragmentada de formação de *dípticos*, é importante também chamar atenção para o procedimento de justaposição, de aproximação entre os fragmentos numa relação dialética. A justaposição como adesão ao E e não ao OU. Numa passagem dos Diálogos com Claire Parinet, Deleuze propõe transformar o OU em E, justificando que não são os elementos, nem os conjuntos que definem a multiplicidade. O que a define é o E, como alguma coisa que ocorre *entre*.²⁰¹

Nos *dípticos* podem aparecer pedaços de outros trabalhos.

Três questões podem ser destacadas em *dípticos*: as fotografias são pequenas (concentradas), articuladas em duplas (dípticos) e a série é continuamente ampliada.

A escolha pela ampliação em pequeno formato (13 x 18 cm) está relacionada à idéia de concentração, em relação ao fragmento e ao próprio estatuto da imagem fotográfica. O formato reduzido solicita a aproximação do espectador, o desejo de ver de perto, requisitando uma atenção potencializada. Além disso, o formato evita uma excessiva percepção da materialidade do suporte, já que as grandes ampliações, ao olhar aproximado, evidenciam a textura do papel, a percepção do *pixel* ou grão da imagem (ou demandam um aparato técnico muito sofisticado). Neste sentido, as dimensões modestas também permitem uma aproximação da fotografia não-profissional, fazendo uso de um formato de ampliação que possibilita uma fácil manipulação, guarda e exposição.

Dípticos é formado a partir de fotografias digitais, arquivadas no computador (misturadas com fotos domésticas, registros de acontecimentos pessoais, familiares), o que evidencia uma relação de pertencimento a esfera

²⁰⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo*. Op.Cit. p.285.

²⁰¹ *Ibidem*. p.45.

doméstica. Visitando com relativa frequência os arquivos, seleciono um grupo de imagens e passo a ampliá-las. A partir das imagens impressas faço novas seleções e começo a articular as duplas. Este processo revela operações de acumulação e seleção, depurando e decantando as imagens e as relações entre elas. Algumas imagens permanecem longos períodos à espera. A relação entre a acumulação e concentração das imagens e um posterior processo ordenador permite estabelecer uma aproximação com os conceitos operacionais abordados nos demais trabalhos da pesquisa.

Dípticos ainda possui, em relação ao trabalho com restos e marcas, uma mesma investigação sobre a noção de fragmento e incompletude, bem como os processos de concentração, ordenação, repetição e diferenciação. O trabalho se estrutura pela justaposição de duas imagens e concebe a fotografia como fragmento (recorte de tempo, de um olhar, de uma experiência e de outras fotografias), num processo contínuo e crescente de formação de imagens. Assim, a proposta ressalta a insuficiência de determinar o sentido de cada imagem de forma total ou isolada, mas, pelo contrário, o conjunto de imagens é fragmentado, inacabado, incapaz de revelar um sentido totalizante.

Em *dípticos*, como o próprio título assinala, é fundamental pensar as formas de justaposição da imagem e a relação dialética que se estabelece. Esta condição instaura uma incompletude à imagem, assinalando sua inter-dependência à outra imagem. As relações, intuitivas, são articuladas a partir de planos, cores, contrastes, aproximações e diferenças, procurando evitar relações muito óbvias, assim como muito espetaculares. Como duplas, o trabalho não aborda um mundo caótico de superfícies desconexas, mas de relação entre um e outro, um *entre*. Percebido a partir de relações de complementariedade, contraste ou mesmo de negação, a sua constituição enquanto díptico ressalta o ir e vir entre uma imagem e outra. Destaca-se a forma como uma imagem interfere na percepção da outra e, nesta medida os sentidos não se somam. A dialética que se estabelece entre as imagens sublinha o

espaço lacunar, intersticial que existe entre as fotografias. E assim, impede qualquer concepção da imagem como autônoma ou completa.

Uma fotografia do lado da outra. E o espaço entre elas. Um espaço vazio de poucos centímetros. 5cm. Espaço de relação, troca, tensão. Espaço em que uma imagem termina e a outra começa. Em que uma imagem se projeta na outra. Ou se opõe.

O artista Jean-Louis Garnell²⁰² trabalha com a justaposição de imagens, desenvolvendo diversas séries de dípticos e polípticos fotográficos. Na série *Simple*, as imagens apresentam detalhes de situações e objetos tomados do cotidiano do artista: líquidos em potes, superfícies irregulares, pelagens, texturas de tecidos. Nesta proposta, existe uma abstração dos modelos, enfatizando as texturas das superfícies, uma clara proposta temática e o estabelecimento de uma relação formal, apoiada na semelhança (temática, composição ou cor) entre as imagens – o que o diferencia de *dípticos*.

A série *pedaços múltiplos* se articula a partir de duas, três ou quatro imagens e explora uma forma mais complexa de relação entre as fotografias. O artista contrapõe vistas interiores e exteriores, paisagens e retratos, detalhes e distâncias. Ele alterna duplas com as mesmas dimensões e também tamanhos diferenciados para cada imagem. Ainda que não procure grandes tensões, já não é possível delimitar um tema de forma evidente e as semelhanças e diferenças entre os modelos e suas características formais são sutis, oblíquas.

A pesquisa de Garnell dialoga com o universo cotidiano de *dípticos* (o interior da casa, detalhes das coisas, ambientes naturais). Charlotte Cotton, analisando a produção fotográfica contemporânea, destaca uma abordagem aberta,



Jean-Louis Garnell.
Simple, 1998.

Pedaços múltiplos, 1990-98.

²⁰² Jean-Louis Garnell, artista francês, nascido em 1954. Desenvolve séries de fotografias nas quais explora elementos do cotidiano, cenas familiares, detalhes da paisagem e arquitetura, articulando relações de sentido e forma entre o conjunto.

ressonante e anti-triunfante na pesquisa de diversos artistas.²⁰³ Detidos em espaços e objetos ordinários, que não ocupam mais que nossa visão periférica, os artistas fotografam formas fugidias, como neblina e vapor, contornos e bordas das coisas, lugares vazios, objetos e restos abandonados, tornando visível este entorno imediato e banal e encorajando um olhar diferenciado para as coisas que nos cercam.²⁰⁴

A autora destaca a potência poética com que a fotografia impregna estes registros, redimindo-os ou mesmo explorando sua banalidade mais mundana. Entre as estratégias de alterar conceitualmente a função ordinária destes objetos e situações corriqueiras, a autora aponta as inversões de escala, deslocamentos, alterações do contexto ou mesmo, a simples justaposição entre imagens.

Dípticos se insere nesta abordagem, constituído-se pela procura de um ponto muito tênue: o que é insignificante mas se conecta com outras imagens, com a experiência cotidiana? O que possui a dimensão de fragmento, na acepção de Anne Caucquelin, e possui a potência de transformar o próprio olhar, de sutillar a atenção, como na coleta de restos, poeiras, traças, pêlos? Como uma imagem pode dar conta de falar da nossa experiência? De ser muito simples, conservar o quase nada que move o olhar? Baudrillard propõe que as imagens assimilem o silêncio para não se tornarem banais, apenas barulho. Como dar sentido para a imagem? E indo mais além, para a própria experiência?

A fotografia (e também o relato, a linguagem) como uma insistência e também uma insuficiência. Sempre imperfeita, em pedaços, percursos, relações, projeções, lacunas.

²⁰³ COTTON, Charlotte. *The Photograph as contemporary art*. Londres: Thames and Hudson, 2004. p.9, 126.

²⁰⁴ *Ibidem*. p.115.

Dípticos pode ser pensado como série ou coleção? Para André Rouillé²⁰⁵, a fotografia, no século XIX, surge como instrumento de coleta: tentativa de realizar um inventário exaustivo do mundo, reduzindo-o ao formato de um álbum. O autor diferencia a série da coleção, destacando que a repetição é o elemento fundador na série, pautada em traços de semelhança, sem, no entanto, participar necessariamente da coleção, cuja recorrência de elementos semelhantes depende do rigor dos critérios classificatórios de cada colecionador. Na coleção, o desejo de quantidade é tensionado pelo culto ao singular.

Rouillé argumenta que a fotografia rejeita a série quando recusa a multiplicidade inerente a seu procedimento e reclama para si a singularidade de peças únicas, tiragens reduzidas. Para o autor, a fotografia comporta duas características seriais em potencial: a criação de vistas semelhantes do mesmo objeto e a reprodução de uma mesma imagem. Ele complementa, afirmando que, entre instrumento de coleta e objeto de coleção, culto ao singular e multiplicidade, desenvolvimento documental e projeto estético, a fotografia mobiliza uma variedade de procedimentos de repetição, seleção e acumulação que a situam no interior da série e da coleção, ao mesmo tempo.

Dípticos como série e coleção: fragmentado, processual, inacabado; coleta de vestígios da experiência cotidiana. Insistência renovada nas imagens, feitas, monotonamente, de repetições e singularidades.

Em *dípticos* é importante pensar na especificidade de sua montagem e da relação que estabelece com o lugar de exposição. Considerando que as imagens estabelecem uma relação enquanto díptico, a montagem demanda que as duplas não sejam justapostas. Neste sentido, o formato reduzido das imagens contribui para que, ao se aproximar de uma dupla, as demais imagens escapem do campo de visão.

²⁰⁵ ROUILLÉ, Andre. Collection, série. *La recherche photographique*. Paris: Paris Auvisuel, Maison Européenne de la Photographie, Université Paris VIII, v.16, s/d.

A montagem demanda um espaço de relação entre as duas imagens e uma relação especial do conjunto. Diante destas preocupações, a montagem do trabalho era motivo de inquietação. Como articular as relações entre as duplas no espaço do cubo branco? Procurava uma espécie de intervalo, que permitisse uma apreensão imprecisa do conjunto à distância e, ao mesmo tempo, conferisse um espaço reservado para cada dupla, interrompendo a percepção das outras imagens. Que forma de apresentação poderia potencializar as relações entre os fragmentos e o conjunto? A não-resolução destas questões adiava a montagem do trabalho.

Diante de um espaço de exposição não-convencional é que percebi uma possibilidade de montagem para *dípticos* que permitia explorar estes aspectos. Tratava-se do espaço que une as duas alas do mercado público de Florianópolis, localizado no piso superior. Para a mostra coletiva *Pretexto*, promovida pelo SESC-SC e que inauguralmente utilizava este lugar como espaço expositivo, desenvolvi a primeira montagem de *dípticos*.

Nesta montagem, o trabalho explorou os intervalos entre as numerosas janelas da sala. Cada dupla foi fixada num pedaço de parede, com cerca de 120 cm de largura. As janelas separavam os espaços brancos, onde os dípticos foram fixados. À distância, na entrada do espaço, era possível ver o conjunto, assimilando a separação das duplas de imagens pelas janelas. Ao aproximar-se de uma dupla, as janelas a separavam das demais imagens. Além disso, as janelas estabeleciam pausas para a percepção das imagens, criando uma potente metáfora da fotografia como janela, situada entre as janelas 'reais'.

Com a experiência deste espaço, passei a incorporar a especificidade do lugar na montagem de *dípticos*. Assim, a série fotográfica é pensada como instalação, demandando um espaço fragmentado, pontuado por intervalos (janelas, portas, painéis) ou dispersando-se entre outros trabalhos.

Neste sentido, as experiências da artista Roni Horn²⁰⁶ contribuem de forma decisiva para pensar sobre a fotografia no espaço de exposição. A artista oferece

²⁰⁶ Roni Horn artista americana, nascida em Nova York, em 1955. A artista trabalha com esculturas e instalações que problematizavam a linguagem visual dos movimentos dos anos 60, especialmente do

uma preciosa interlocução em relação à possibilidade de espacializar a fotografia, levando em conta a especificidade da experiência de olhar para uma imagem na parede (e não numa revista, livro ou álbum).²⁰⁷

Atenta à relação da imagem fotográfica com o espaço arquitetônico e a percepção do observador, as instalações fotográficas de Roni Horn exploram a disposição arquitetônica específica do lugar, as proporções de cada sala, a qualidade da luz, a localização da entrada e saída e os percursos internos. Em *Still water the river thames, for example*, por exemplo, as imagens foram instaladas em um prédio, usando as áreas de circulação e serviço e não apenas os espaços destinados à exposição. As imagens são mostradas em espaços diferentes de forma que não seja possível ver mais de uma imagem por vez, fazendo com que o espectador guarde na memória imagens fugidias, evasivas como a água.

Outro exemplo de como a forma de apresentação altera o sentido das imagens e de como esta relação é cuidadosamente articulada pela artista é o trabalho *Pi*. Nesta instalação, as fotografias são colocadas acima do nível do olhar, obrigando o espectador a recuar para observar a imagem. Dessa forma, a imagem é inevitavelmente percebida sempre em relação ao conjunto. Impedindo a visão individual de cada imagem, a artista procura evitar que o contexto em que a imagem se insere se perca. A instalação ocupa todas as paredes com intervalos regulares, evitando um ponto de vista privilegiado, hierarquias ou um percurso linear para o olhar.²⁰⁸

Nesta obra, Horn também explora a relação entre imagens diferentes, destacando não só o tema facilmente identificável de cada fotografia, mas a complexa relação entre elas (um casal de idosos, animais empalhados, personagem



Roni Horn
Still Water (The River Thames, for Example), 1999.

Pi, 1997-8.

minimalismo. Seu trabalho utiliza também livros e instalações fotográficas. Apesar das diferenças formais e de mídias, sua obra conecta temas comuns como a noção de par ou duplo, as sutilezas entre o mesmo e o diferente e, especialmente, a relação com o observador.

²⁰⁷ Inclusive, para a apresentação das imagens de *dípticos* no formato da Dissertação, desenvolvi um pequeno caderno de imagens, apresentado anexo. Esta versão do trabalho em forma de livro – espaço diferenciado, que possui começo e fim, dentro e fora – cria uma sequência cíclica, com a utilização de dois pequenos aros como encadernação e ausência de capa/contra-capa, minimizando a determinação de um começo fixo. As dimensões foram reduzidas a fim de manter a mesma concentração de atenção – no caso do livro em relação ao corpo e não a arquitetura.

²⁰⁸ NERI, Louise; COOK, Lynne; DUVE, Thierry. *Roni Horn*. Phaidon, 2000.

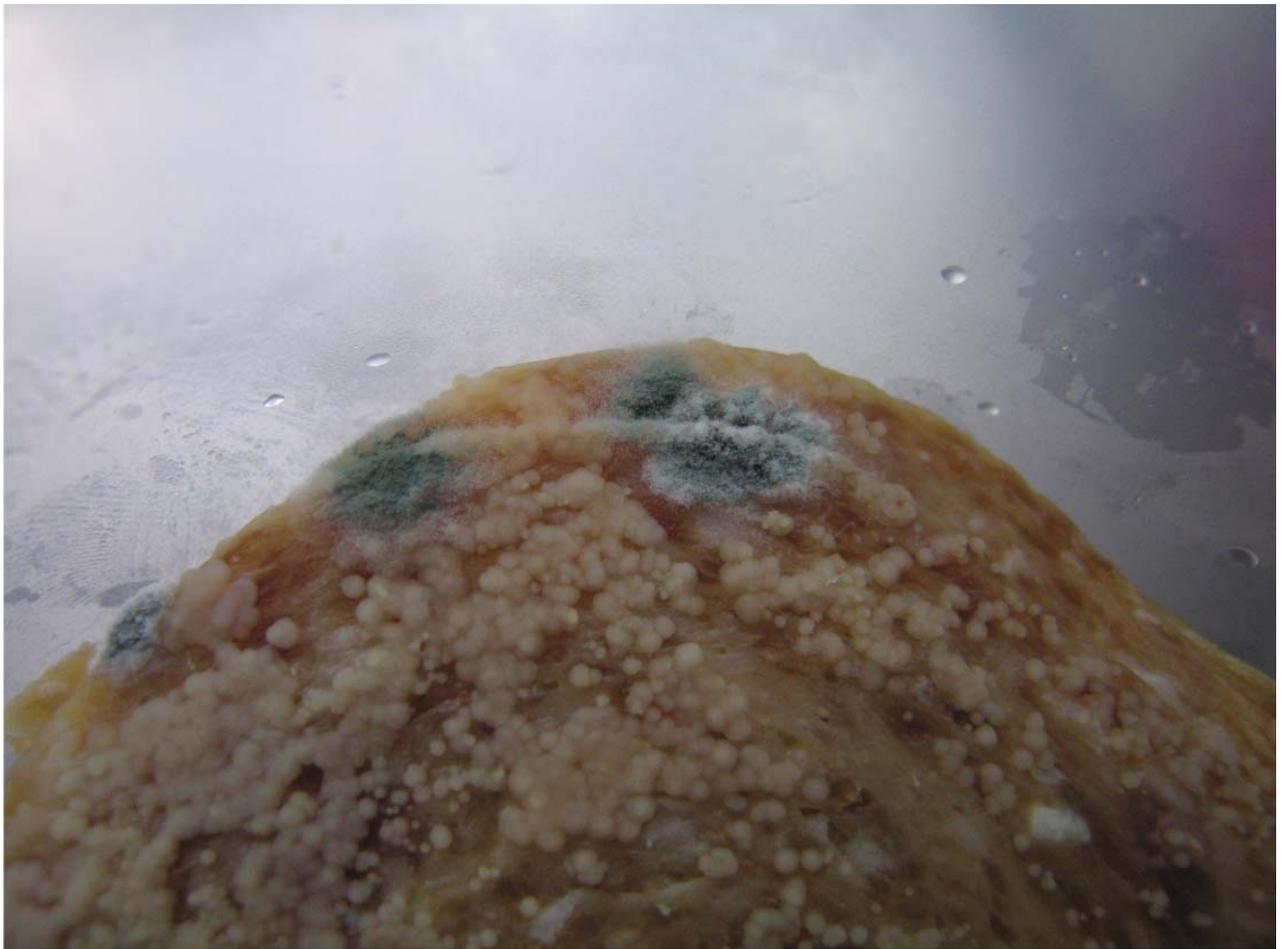
de novela americana, colheitas, marés). Não há um motivo predominante e a artista frustra a expectativa de desenvolvimento de uma narrativa linear. *Pi* permite estabelecer uma aproximação com *dípticos*, em relação à justaposição das imagens e idéia de conjunto, ainda que o trabalho não se articule a partir de duplas e tenha uma temática comum dos ciclos de vida e morte.

Outro importante ponto de conexão com a artista se dá na realização de projetos em constante processo de formação, estratégia presente em *dípticos* e outras séries fotográficas, como *mofo*, e também na coleta de restos. O procedimento, em Horn, pode ser exemplificado pela série de livros *To place*, definidos pela artista como uma enciclopédia *open ended*. Além disso, o processo de subtrair e adicionar imagens para edição de cada montagem do trabalho também relaciona-se com esta pesquisa, na medida em que demanda um processo lento de decantação, concentração e ordenação, além de uma constante exigência de sutileza do olhar.

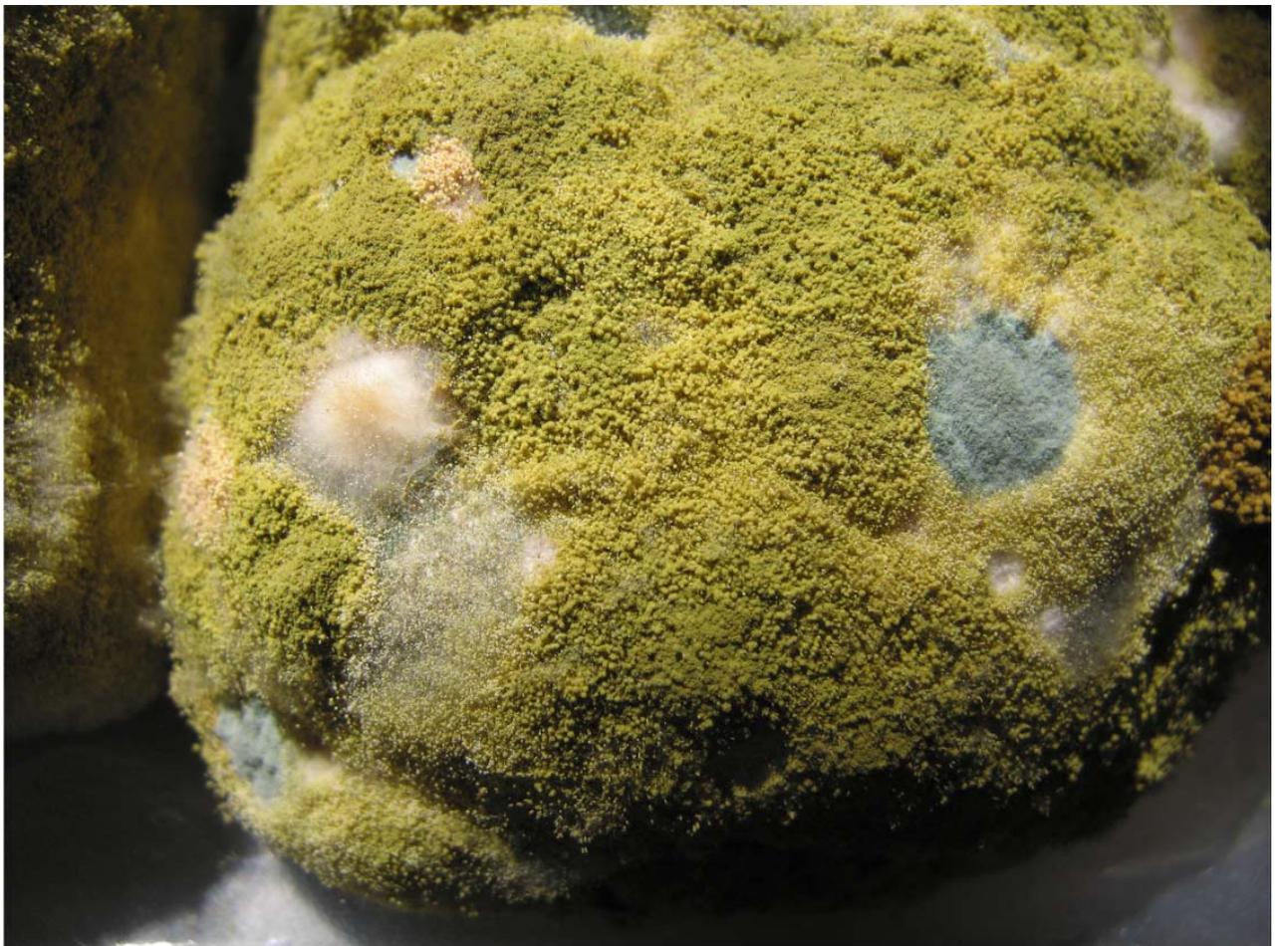
dípticos pode ser pensado como processo de formação de uma coleção ou concentração de fragmentos da experiência cotidiana, separando-a do fluxo contínuo do dia-a-dia. Imagens que se deslocam do espaço virtual do arquivo digital e do registro cotidiano para a materialidade da fotografia impressa e a sua apresentação no espaço de arte. Guardadas e organizadas, como são guardados os restos e as marcas no contexto desta pesquisa, as fotografias de *dípticos* revelam uma precária tentativa de apreensão por acúmulo, depósito, concentração.

A carne podre na geladeira, pêlos de gato por toda a casa: pequenos sinais.

Encontrei vermes pretos, do tamanho de uma unha. Estavam na água, junto com os panos de chão. Esquecidos num balde. Os vermes ficaram se movendo no fundo do tanque quando eu despejei a água. Fiquei com muito nojo. Abri a torneira e os escorri pelo ralo.



sem título. 2008. fotografia digital. 50 x 66,7 cm



sem título. 2008. fotografia digital. 50 x 66,7 cm



sem título. 2008. fotografia digital. 50 x 66,7 cm



sem título. 2008. fotografia digital. 50 x 66,7 cm



sem título. 2008. fotografia digital. 50 x 66,7 cm



sem título. 2008. fotografia digital. 50 x 66,7 cm



sem título. 2008. fotografia digital. 50 x 66,7 cm



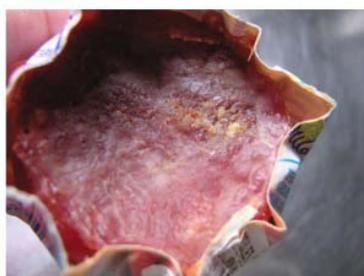
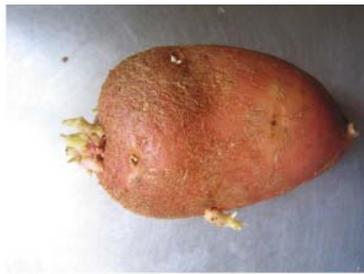
sem título. 2008. fotografia digital. 50 x 66,7 cm



sem título. 2008. fotografia digital. 50 x 66,7 cm



mofos (coleções). 2008. fotografia digital. 10 x 14 cm cada



mofos (coleções). 2008. fotografia digital. 10 x 14 cm cada



mofos (coleções). 2008. fotografia digital. 10 x 14 cm cada

Durante o período de realização desta pesquisa de mestrado, de abril de 2007 a janeiro de 2009, passei muito tempo fora de casa. Em outra cidade, no ônibus, me deslocando constantemente entre Florianópolis e Porto Alegre. Quando ainda planejava a pesquisa, em 2006, imaginava fazer um trabalho com a poeira acumulada nos dias em que estivesse fora, a casa fechada, o ar estagnado. Como me mantive em trânsito durante a pesquisa, a casa não ficou vazia por muito tempo e a idéia do trabalho se esmaeceu.

No entanto, a experiência de estar ausente foi muito intensa. Pesquisando os vestígios cotidianos, trabalhando com os processos de desintegração que acontecem na casa, era impossível não levar em conta os períodos de ausência, os longos e desgastantes afastamentos. A aflição de não estar em casa e, ao mesmo tempo, o desejo de apreender esta ausência. Eu queria ver a casa quando eu não estava. Queria ver a minha ausência na casa. Com um estranhamento similar ao do personagem de Kafka, em *A Construção*: querer estar dentro, no ambiente abrigado da casa e, ao mesmo tempo, observando, de fora, o espaço interior.²⁰⁹

O trabalho da artista Roni Horn, intitulado *Bluff*, primeiro livro da série *To Place*, parece partir da mesma questão. Nesta proposta, a artista revela o desejo de estar presente e fazer parte de um lugar sem transformá-lo, mesmo sabendo da frustração e do fracasso inevitável deste desejo, na medida em que é impossível desvincular nossa experiência e presença do relato, da linguagem. Este trabalho foi realizado durante uma longa estadia em um farol, afastado da cidade, sem contato com amigos ou moradores locais. A questão do isolamento levava a artista a imaginar o lugar como se não estivesse ali, ciente da impossibilidade de ver ou saber de algo sem estar presente. Uma citação de Simone Weil: "*To see a landscape as it is, when I'm not there*" aparece na contra-capá do trabalho.²¹⁰

²⁰⁹ KAFKA, Franz. *Um artista da fome e A construção*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

²¹⁰ NERI, Louise; COOK, Lynne; DUVE, Thierry. *Roni Horn*. Op.Cit.

De forma semelhante, eu gostaria de pensar a noção de presença, ampliando a noção de estar fisicamente em um determinado lugar, mas enquanto experiência, criando sentido nos gestos, na rotina, no banal. Como observar e apreender o cotidiano da casa, no contexto desta pesquisa, nos momentos em que eu não estava presente? E como estar presente, no sentido de atenção e de compromisso? Como perceber a nós mesmos nos objetos, nos lugares, nas coisas mais insignificantes? Como impregnar de afeto, de resignação ou de indiferença nossos gestos?

Ficando muito tempo fora, acontecia com frequência de coisas se estragarem na geladeira.

Querendo apreender minha ausência, dar suporte e espessura para ela, eu enfrentava o paradoxo: impossível ver a ausência: seria preciso estar presente para vê-la: eu não estaria ausente. Lembrava da pesquisa de Lizângela Torres²¹¹, procurando uma forma de fotografar o escuro e deparando-se com a paradoxal necessidade de luz para formar a imagem. Ou da artista Brígida Baltar, insistindo em apreender a neblina, ciente de que quanto mais se aproximava, mais distante a neblina se colocava.²¹² E pensava na própria condição do artista-pesquisador que procura aproximar-se de seu processo, formulando estratégias de apreender e perceber o que lhe escapa, de criar afastamentos em contatos muito próximos. Dialogando com estas artistas, também insisto em apreender o que me escapa invariavelmente: a ausência, a dispersão da poeira, o contato que provoca uma marca.

Dessas inquietações (e de inúmeras frustrações na realização das tarefas domésticas), comecei a fazer uma coleção de coisas mofadas. Comidas guardadas por tempo demais. Esquecidas na geladeira ou no armário, atacadas pela umidade,

²¹¹ Refiro-me a pesquisa de Lizângela Torres, apresentada em 2008 no PPGAV-UFRGS, como Dissertação de Mestrado e intitulada *Durações Instáveis: a noite em processo de captura e transfiguração*, sob orientação da Prof^a. Dra. Elida Tessler.

²¹² BALTAR, Brígida. *Neblina, orvalho e maresia coletas*. Rio de Janeiro, 2001.

por fungos, bolores. Alimentos podres, ressecados, deformados. Aparências e odores permeados pela sensação violenta da responsabilidade, do descuido.

Eu desejava, no fundo, fazer uma coleção de 'coisas' mofadas na minha ausência durante o período da pesquisa. Como eu não conseguia guardar, como não encontrava uma forma de estabelecer estratégias de acompanhamento ou controle destes processos de decomposição, comecei a fotografar.

Antes de jogar no lixo, colocava cada alimento sobre a pia ou sobre a mesa e fotografava as partes visivelmente estragadas. A investigação fotográfica começou a se desdobrar, das fotografias mais descompromissadas, em que aparecem referências circunstanciais das tomadas (a pia, as louças, potes plásticos onde estavam acondicionados os alimentos), as imagens passam a reduzir a amplitude do enquadramento, restringindo o olhar ao alimento e aos detalhes das superfícies mofadas.

Passsei a desenvolver dois olhares fotográficos (paralelos, simultâneos e de alguma forma, complementares): de muito perto, focando o detalhe e a certa distância, apreendendo objeto por inteiro.

O primeiro olhar trabalha com o foco circunscrito às superfícies e a todos os detalhes do mofo: reentrâncias, relevos, texturas. Retiram-se da imagem todas as referências ao local e ao contexto da tomada e mesmo à identificação do alimento fotografado. Não é possível identificar precisamente do que tratam essas imagens, aproximadas demais do objeto fotografado. Essa extrema aproximação do objeto oblitera a percepção habitual e desestabiliza o olhar.

A segunda série de imagens propõe uma espécie de inventário dos alimentos que passaram por minha casa e que não foram consumidos, que se estragaram antes. Que seriam esquecidos.

Na montagem do trabalho, apresento poucas as imagens da primeira série, com espaçamentos e intervalos vazios entre as fotografias, cujas dimensões são de 50 x 67 cm. Na segunda série, por outro lado, as imagens são apresentadas em pequenas dimensões (10 x 14 cm) e organizadas em grupos, conforme a tipologia

dos alimentos retratados: uma coluna de limões, outra de tomates e caquis, e assim por diante.

A pesquisa fotográfica *mofos* estabelece um diálogo com a produção do artista Peter Hutchinson²¹³, em especial o trabalho *Paricutin Volcano Project*. Nesta proposta, o artista realiza uma intervenção em um vulcão no México, em 1970, inserindo 204kg de pão branco nas fendas formadas pelo fluxo de lava na borda do vulcão. O pão, formando uma linha irregular com mais de 70 metros, foi coberto com plástico, a fim de criar um ambiente propício para a criação e proliferação de micro-organismos e bolores. Depois de 6 dias observando o local à distância, o artista retorna ao local e registra o crescimento em profusão do mofo, transformando a cor do pão, gerando tonalidades de vermelho, laranja e preto.²¹⁴

Tony Godfrey afirma que, assim como Smithson era obcecado pela entropia, Hutchinson era obcecado pela persistência da vida²¹⁵. A inserção de um material orgânico em um vulcão ativo (embora adormecido: sua última erupção foi na década de 40, cerca de 30 anos antes da realização do trabalho) pretendia estimular e registrar a criação de vida em um ambiente completamente inóspito, impregnado pela fumaça sulfurosa e a emissão de gases. A pesquisa do artista busca uma aproximação de situações em que micro-organismos re-estabelecem a vida em um ambiente devastado, destacando a percepção de seres minúsculos em uma macro-paisagem. As imagens apresentadas pelo artista (usualmente acompanhadas por relatos textuais) alternam detalhes extremamente aproximados das texturas dos mofos e vistas panorâmicas que contextualizam a ação.



Peter Hutchinson.
Paricutin Volcano Project, 1970.

²¹³ Peter Hutchinson, artista inglês nascido em 1930 e radicado nos EUA desde 1955. Em seus trabalhos investiga a relação entre texto e fotografia como forma de documentação de intervenções em paisagens naturais. A resistência da vida em ambientes inóspitos, especialmente emblematicada pelos fungos, era o principal foco de interesse do artista nos anos 70.

²¹⁴ Além de fotografias, o artista recolheu amostras do pão embolorado, constando posteriormente em laboratório a existência de larvas, fungos e bactérias. KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian. *Land and environmental art*. Londres: Phaidon, 2005.

²¹⁵ GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. London, Phaidon, 1998. p.236.

Uma vez, um mamão ficou esquecido na geladeira. Um mofo grande, branco, parecendo de pelúcia se formou na casca. Nunca mais encontrei um mofo tão bonito. Não consigo fazer de propósito. Todos os outros mamões que vi estragados, ficaram esverdeados ou com manchas arredondadas e intensamente pretas.

Em *mofos*, percebo a impossibilidade de conter e manipular: o descontrole da forma e da cor, a proliferação. Mofos e bolores são índices do alimento estragado, impróprio para o consumo. Gosto de observar que os alimentos mofados não se parecem com os alimentos fotografados em anúncios de restaurantes, propagandas publicitárias.

Mofos, como todos os restos coletados na pesquisa, está relacionado ao sentido de recolher o que é rejeitado, problematizando a posição dos objetos num dado sistema de valor. Tentando transformar, subverter, redimir. Pensando um pouco na responsabilidade de incluir em nosso mundo supostamente esterilizado as pessoas que carregam os nossos lixos, sentindo seus cheiros e pegando as coisas viscosas que tanto abominamos com as mãos. E em todas as mãos que tocam cada laranja que comemos, repensar a dimensão dos gestos, dos afetos, dos sentidos que conferimos para o que vivemos um dia depois do outro.

Durante dois anos de observação das coisas estragadas na geladeira, encontrei apenas dois mofos brancos. Um pedaço de mordadela em uma tigela mais ou menos tampada e um maracujá, que parecia estar bem conservado por fora e estava mofado por dentro.

Às vezes o trabalho me esgota e joga tudo fora, sem fotografar.

fotografia como vestígio

A partir das séries fotográficas *dípticos* e *mofos* a pesquisa propõe uma reflexão sobre a imagem fotográfica no processo artístico, explorando o estatuto da fotografia como vestígio e, assim, abordando seu inacabamento, fragmentação e incompletude.

A primeira forma de aproximação entre fotografia e vestígio está pautada no caráter indicial da fotografia, abordado por teóricos como Rosalind Krauss²¹⁶ e Phillippe Dubois.²¹⁷ Rosalind Krauss, a partir do índice,²¹⁸ aborda a fotografia como *imagem-traço*, vinculada ao referente fisicamente, através da impressão fotoquímica. A autora formula o conceito de *fotográfico*, a partir do qual analisa as propostas da arte dos anos sessenta e setenta. Krauss observa que os códigos miméticos da pintura e escultura dão lugar a utilização de um mecanismo indicial nas obras (próprio da fotografia e estendido para outras práticas), que evidenciam o caráter processual de sua constituição. Uma concepção de arte baseada no processo, implica na constante conexão com o referencial, e ao mesmo tempo, a evidência de sua ausência, diante da incapacidade da imagem abarcar a experiência 'real'. As obras passam a ser rastros de um referencial distante espacial ou temporalmente, apelando para o paradoxo entre presença e ausência e a precariedade do sentido.

Operando sem a mediação de processos de simbolização, característicos das artes miméticas 'nobres', como pintura, desenho e escultura, Krauss propõe pensar a imagem fotográfica como uma *presença muda*, que carrega uma dupla sensação, de desejo e insuficiência. Com o conceito de *fotográfico*, Krauss também

²¹⁶ KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Op.Cit.

²¹⁷ DUBOIS, Phillippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1999.

²¹⁸ Partindo do termo de Peirce, o índice, em oposição ao ícone (representação por semelhança) e ao símbolo (representação por convenção), indica a representação por contigüidade física do signo com seu referente. Assim, da mesma forma que a fumaça é um sinal do fogo, a imagem fotográfica está vinculada a seu referente e é inseparável do ato que a funda: a impressão luminosa do referencial. DUBOIS, Phillippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Op.Cit. p.285.

estabelece um paralelismo entre o *readymade* e a fotografia, através da transposição física de um objeto (retirado da dinâmica da realidade) para a condição estável da imagem artística através de operações como separação, isolamento ou seleção. A autora destaca que o enquadramento (limite ou borda da imagem, que revela um corte no contínuo do mundo e inerente ao ato fotográfico) é explorado pelo *readymade* a partir do jogo de deslocamento entre contextos. Dessa forma, a fotografia articula uma quebra na experiência simultânea do real, criando uma ruptura: entre a parte recortada e a outra parte da realidade excluída da imagem existe uma diferença.²¹⁹

Phillippe Dubois problematiza a reflexão, argumentando que o princípio de distância espaço-temporal, próprio da fotografia, se contrapõe ao princípio indiciário da proximidade física. O autor afirma que, onde o índice vinha marcar um efeito de certeza, o princípio da distância marca um efeito de abalo, de defasagem²²⁰. Por mais vinculada fisicamente que esteja ao seu referente, a fotografia permanece absolutamente separada dele. Entre a imagem e o referente existe uma fissura e o jogo fotográfico implica na duplicidade de contato e distância, conexão e corte – uma dialética também presente na reflexão de Didi-Huberman sobre a imagem impressa.

Dominique Baque acredita que a análise de Dubois, a partir da noção dialética entre contigüidade e corte, contribui para desmontar a ameaça de fusão entre imagem e referente, que uma abordagem restritamente indicial poderia conduzir²²¹.

A autora aponta que a fotografia se infiltra no meio artístico de forma paradoxal: como imagem-traço, assumindo uma tarefa indicial e documental, *em resumo, como imagem precária e frágil*²²² Enquanto o modernismo tentava proteger a arte da reprodução e da indústria midiática, reivindicando 'autonomia' e 'pureza', a fotografia se assumia como meio *precário e frágil*, assediado pelo utilitário, pelo consumo e usos heterogêneos.

²¹⁹ KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Op.Cit. p.129.

²²⁰ DUBOIS, Philippe. Op. Cit. p.91.

²²¹ BAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica: un arte paradójico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. p.93.

²²² *Ibidem*. p.42.

Reivindicando a pobreza da imagem e uma impureza de discurso, a fotografia, a partir dos anos 60, participa de propostas artísticas como um documento parcial, resíduo de intervenções e performances efêmeras. Como inscrição de uma ínfima parcela da experiência, Baque aproxima a fotografia da relíquia: infinitamente preciosa e frágil, onde o olhar tenta decifrar a marca do que foi.²²³

A partir dessa fragilidade, Dominique Baqué considera a presença de uma fotografia anti-heróica, que contesta o paradigma do instante decisivo, a plenitude de sentido e volta-se para banal e o irrisório, como uma estratégia de resistência à imagem espetacular, como possibilidade de reabilitação de uma relação mais silenciosa com o mundo.²²⁴

Pensar a fotografia como imagem pobre nos conduz a pensar sua condição de vestígio. Jean Baudrillard²²⁵ afirma a condição residual e insuficiente da imagem fotográfica, argumentando que a fotografia é justamente o vestígio deixado pela desaparecimento de todo o resto. O autor afirma *que criar uma imagem consiste em ir retirando do objeto todas as suas dimensões: o peso, o relevo, o perfume, a profundidade, o tempo, a continuidade, o sentido.*²²⁶

Destacando a insuficiência da representação em relação à experiência, Baudrillard assinala a necessidade de retomar a capacidade de encarar o domínio simbólico da ausência, de contornar a profusão e saturação do mundo contemporâneo, afirmando que a hiper-visibilidade é um modo de exterminar o olhar. É necessário para o autor, fazer desaparecer as roupagens, que a imagem lance o desejo para além daquilo que ela dá a ver. Dessa forma, a pobreza da imagem é justamente sua abertura potencial.

²²³ Ibidem.p.14.

²²⁴ Ibidem.p.46.

²²⁵ BAUDRILLARD, Jean. *A Arte da Desaparição*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

²²⁶ Ibidem. p.32.

O artista Victor Burgin, na obra *Viagem a Itália*²²⁷, trabalha a partir da ressonância da fotografia de Carlo Fratacci, que registra, em 1864, a cidade de Pompéia – ruínas conservadas pela destruição, provocada pela ação do Vesúvio. Na impressionante visão de Pompéia, com as marcas dos corpos imobilizados, em suas atividades mais banais, Burgin formula um paralelo entre fotografia e ruína. Burgin assinala que, da mesma forma que a luz fixa a imagem na superfície fotossensível, Pompéia imprimiu a marca de um evento catastrófico, fixando-o, irreversivelmente. Ao mesmo tempo, em que recorta e paralisa um fragmento de tempo, a imagem fotográfica, como a ruína, também é capaz de remeter, ainda que precariamente, a dinâmica perdida do acontecimento, sem obliterar a distância temporal que nos separa dele e a condição residual da imagem, suspensa entre tempos heterogêneos.

A condição de vestígio da imagem é também sua potência. O conceito de fotograficidade, desenvolvido por Soulages²²⁸ propõe uma articulação entre o irreversível (a tomada da imagem) e o inacabável (relativo ao trabalho com o negativo). Dessa forma, a fotografia está ligada à irreversibilidade de uma perda e também ao trabalho de recuperação dessa mesma perda. Para o autor, a fotografia é a articulação da perda e do resto, *a arte de acomodar os restos*, o que leva o trabalho com a imagem da perda irreversível para o domínio dos possíveis.

Dialogando com esta concepção, Serge Tisseron afirma que a fotografia deve ser pensada, sobretudo, como uma prática: instrumento de aprendizagem e descoberta, de apropriação do mundo.²²⁹ Como prática, seu significado deve ser buscado não só nas imagens e usos sociais, mas também nos procedimentos.

Considerando a fotografia como um instrumento de assimilação psíquica do mundo, o autor a considera uma forma de lidar com o traumatismo, estratégia de



Victor Burgin.
Viagem à Itália, 2006

²²⁷ O trabalho foi promovido pelo Centro Canadense de Arquitetura, num projeto que inclui o diálogo entre um artista contemporâneo convidado e as obras do acervo da instituição. Nesta proposta, Burgin apresenta duas séries de fotografias, um vídeo e a imagem de Fratacci. Para realização do projeto, Burgin viajou para o mesmo local em Pompéia a fim de desdobrar o espaço arquitetônico e associativo da imagem.

²²⁸ SOULAGES, François. A Fotograficidade. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, vol. 13, n.22, maio, 2005.

²²⁹ TISSERON, Serge. *El Misterio de la cámara lúcida*. Salamanca: Ed. Universidade, 1998. p.9.

ganhar tempo para assimilar o excesso de informações visuais que nos cercam.²³⁰ Estratégia de recuperar sensações fugazes e carregá-las consigo, concentrando, manipulando e compartilhando a imagem (e os processos de simbolização envolvidos na prática que a engendra).

Pensando a fotografia na dinâmica do processo de simbolização – sempre imperfeito, inconcluso – o autor recusa a concepção da fotografia como forma de, exclusivamente, deter o tempo, congelar experiência ou fetichizar o acontecimento. Ele argumenta que na ação fotográfica coexistem dois movimentos psíquicos complementares: deter o tempo e fixar o conjunto de seus componentes físicos e psíquicos e favorecer a assimilação da experiência.²³¹

Para o autor, a fotografia não pretende integrar o mundo mas constatar sua desintegração e fragmentação pois, na medida em que constata a impossibilidade de assimilação de todos os acontecimentos e impressões, a fotografia convida a um trabalho de integração.²³² Tisseron também destaca que a fotografia não trabalha com uma simples substituição do objeto que se ausenta, mas se afirma como lugar onde o sujeito inscreve a sua própria presença na imagem. Não se trata, portanto, de lutar contra uma perda irremediável, mas de uma permanente construção. Para o autor, mais que um contato, a fotografia busca uma marca deste contato.²³³

A forma de inscrição da fotografia funciona como todo desejo de deixar um rastro: o sujeito busca prolongar-se no objeto, inscrevendo sua presença na imagem e incluindo essa marca em si mesmo. Um vestígio, que o contém e que testemunha o encontro e a separação com o mundo.²³⁴ Assim, a fotografia coloca em ação uma inclusão recíproca: do sujeito no rastro e do objeto que produz o desejo de deixar um rastro no próprio sujeito.

²³⁰ Ibidem. p.20-21.

²³¹ Ibidem.p.35.

²³² Ibidem.p.36-39.

²³³ Ibidem.p.139. Tisseron diferencia marca e pegada, ressaltando que a pegada é testemunho de um passo, que não envolve necessariamente um desejo de inscrição, mas apenas o contato fortuito de um objeto com uma superfície receptora. A marca, por outro lado, atesta o desejo de realizar uma inscrição, permanecer presente no objeto. Ibidem. p.42.

²³⁴ TISSERON, Serge. *El Místico de la cámara lúcida*. Op.Cit. p.145.

Esta reflexão lança uma preciosa perspectiva para pensar *mofo*s e *dípticos*, do desejo de apreender minha ausência, inscrever minha presença nos objetos e a presença dos objetos que me cercam em mim mesma. Tisseron aproxima a desaparecimento do objeto 'real' e sua reaparição na imagem com o jogo do carretel descrito por Freud, como uma estratégia de lidar com a ausência.²³⁵ Como no jogo *Fort* (longe) *da* (perto), a fotografia ensina a fazer o luto de uma ausência, instalando a imagem em si mesmo. Para Tisseron, a fotografia é uma forma de fazer desaparecer e reaparecer um objeto, complementando que o fotógrafo não busca uma segurança sobre a instabilidade do mundo, mas, pelo contrário, a imagem que produz do mundo lhe oferece a segurança de uma transformação constante. Neste sentido, a fotografia participa do processo simbólico que leva da percepção a representação – como o neto de Freud, que joga o carretel para reforçar a presença materna em si mesmo.²³⁶

Assim, a fotografia está ligada a um trabalho incessante e aberto, que contribui para a assimilação e potencialização da percepção do mundo. Além disso, a fotografia permite reunir fragmentos dispersos de acontecimentos, lugares e pessoas, cuja aproximação implica a justaposição de tempos heterogêneos, o que muitas vezes só é possível neste espaço simbólico. Selecionando, descartando e também concentrando marcas das experiências, a fotografia estabelece uma relação com o referente, com os procedimentos e também com um conjunto sempre renovado de outras imagens, com seus contextos, marcas de usos e interpretações. Em suas pesquisas, Douglas Crimp²³⁷ e Rosalind Krauss²³⁸ destacam a importância da leitura do contexto de produção e legitimação das imagens fotográficas para compreender o conjunto de conceitos, práticas e instituições em que a fotografia se insere.

²³⁵ Ibidem. p.73.

²³⁶ Ibidem. p.75.

²³⁷ CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

²³⁸ KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Op.Cit. p.163.

No primeiro capítulo, o esforço para escrever sobre os materiais e procedimentos de cada trabalho, implicava também a tentativa de descrever o precário universo que me cerca e a forma como afeta meu processo de trabalho e de reflexão. Escrever sobre os farelos na toalha de mesa [que eu custo a trocar], as traças que se proliferam nos dias úmidos, o tempo *perdido* na limpeza, os pesos, as recusas, fracassos, escolhas, insistências. Discorrer detidamente sobre a limpeza da casa, a poeira, os óleos, as marcas, mofos, restos de comida, pêlos, pulgas, unhas e toda uma infinidade de restos dos acontecimentos banais que perpassam a existência mais cotidiana.

Escrever sobre um universo tão precário, formado por percepções mínimas e processos irrisórios de desintegração dos materiais também é uma forma de empreender o difícil trabalho de 'salvar' os vestígios, implicando, seguindo Benjamin, a tensão entre memória e esquecimento, coleta e dissolução. Esta tentativa, ressonante nas operações formais e conceituais dos trabalhos, encontra lugar de problemática visibilidade no espaço de reflexão que a própria inserção da pesquisa num Programa de Pós-Graduação instaura.

Da pergunta *o que ocorre neste desvio do caos para ordem, numa operação artística?* – colocada pela artista e professora Maria Ivone dos Santos, no Exame de Qualificação, procuro desdobrar cuidadosamente os procedimentos adotados na instauração dos trabalhos e refletir sobre as suas implicações. Os procedimentos mais insistentes: guardar, concentrar, organizar e deslocar os materiais entre a esfera cotidiana e institucional, são operações ordenatórias, empreendimentos formais que procuram lidar com a dispersão, a desordem e o desperdício. Tentativa de *(des)acomodar os restos*, seguindo Soulages.

No espaço singular deste texto, concebido como segundo capítulo da Dissertação, procuro explorar a tensão proveniente da inserção da experiência cotidiana no espaço institucional e, sobretudo, o embate entre os vestígios coletados (seu estatuto de fragmento e materialidade pobre, impura) e as configurações formais com que os trabalhos são apresentados. Para discorrer sobre os procedimentos ordenatórios inerentes às operações formais envolvidas no trabalho,

as principais questões são concentradas em quatro eixos: guardar, formar coleções; concentração; organização e deslocamento da experiência cotidiana para o espaço institucional.

Das implicações deste embate, arrisco-me a pensar que o importante esteja no *entre*, no devir da coleta dos materiais para as formas que assumem. Nos arranjos e disposições formais, bem como nos procedimentos abordados, se revelam tensões com o material, com os limites do espaço institucional e também a própria desintegração do esforço formal que organiza ou coleciona, mostrando, na operação [de ordenar], seus próprios limites.

guardar, formar coleções

No processo de escuta da casa e coleta dos vestígios, as escolhas são intuitivas. A percepção das escolhas (assim como de repetições, contrastes e singularidades), por sua vez, acontece a partir das próprias ações: pegar na mão, colocar em algum recipiente, decidir guardar e repetindo essa operação, começar a formar uma coleção.

O trabalho de guardar se formula no exercício de concentração de um olhar e dos fragmentos coletados. Um olhar cujas escolhas e atenções, só se deixam perceber na repetição. Repetindo seguidamente as ações é que consigo perceber o volume, o tempo, a fragilidade do processo e os sentidos envolvidos nessas operações.

Guardar e colecionar são conceitos operatórios importantes no processo. Estou sempre a um passo da interrogação: por que guardar? Durante um longo período do processo de guarda, enfrento um produtivo e sintomático não-saber. Didi-Huberman ressalta que, diante de uma obra, as perguntas precedidas por *o que* ou *por que*, não são tão produtivas como aquelas que interrogam o *como* se faz o trabalho²³⁹. Questiono apenas a medida de desvio que guardar implica no processo que é, rotineiramente, viver.

O percurso reflexivo de aproximar os procedimentos de uma série de trabalhos com poeira, fotografia e outros restos à lógica da coleção implica em destacar as questões de valor e singularidade. Ao colecionar imagens de alimentos mofados, tomadas fotográficas banais do cotidiano, bem como, guardar poeira, pêlos, casulos de traças, pulgas, resíduos de óleo de cozinha, o trabalho parece formular uma tentativa de sabotagem da própria coleção como é trivialmente concebida.

Problematizando o valor e a singularidade dos objetos de uma coleção, Benjamin descreve o momento em que Pachinger, cuja coleção ressaltava apenas o

²³⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Empreinte*. Op.Cit.

caráter proscrito e degradado dos objetos, encontra, no chão, uma ‘preciosa’ passagem de bonde com erros de impressão, que circulara por apenas umas poucas horas.²⁴⁰ Benjamin também aproxima a coleção da relação do homem medieval com as coisas, analisada por Huizinga no gênero literário do testamento. Dispondo em detalhes os objetos que cada sujeito possui e a quem o destina, o testamento medieval incluía mesmo a coisa mais ínfima: um vestido, uma cama, a roupa de todos os dias. Para Benjamin, esta relação com os bens móveis parece impossível na era da produção em massa, ressaltando que o colecionador estabelece uma relação semelhante, na medida em que as coisas se enriquecem pelo conhecimento de sua gênese e duração na história.²⁴¹

Nesta problemática da hierarquia e do valor que a própria coleção carrega ao subverter o valor de uso dos objetos, vale lembrar a aproximação entre coleção e história, na figura do *trapeiro*: colecionador de trapos. Com esta imagem, Benjamin propõe uma humildade e desestabilização do valor e visibilidade instituídos para os objetos.²⁴²

Formulando uma coleção de objetos e momentos irrisórios, descartados, sem valor e, sobretudo, pautada na repetição, também é salutar retomar a contribuição de André Rouillé, problematizando a relação entre série e coleção.²⁴³ Entre o potencial serial de repetir-se e proliferar-se infinitamente e a tensão com a singularidade de cada encontro e a ação de coletar, próprias à coleção, o trabalho assimila as tensões da prática da coleção.

Mais de 500 traças alinhadas, 5 vidros com óleos encostados no painel, dezenas de pulgas numa caixa, anos de coleta de poeira, uma reunião interminável de imagens fotográficas. A quantidade de fragmentos concentrados, proveniente da repetição dos gestos e aproximação de semelhanças, no entanto, permite que as

²⁴⁰ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMJ; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. p.241-2.

²⁴¹ Ibidem. p.245.

²⁴² Benjamin afirma ainda que a história repousa numa prática de coleta de informações, separação e exposição de elementos, prática muito aparentada a do colecionador. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. Op.Cit. p.9-10.

²⁴³ ROUILLÉ, Andre. Collection, série. *La recherche photographique*. Op.Cit. A reflexão é desenvolvida anteriormente, em *dípticos*, texto integrante do primeiro capítulo da Dissertação.

diferenças se tornem, sutilmente, mais evidentes. Diferenças *inframince*, como as de dois moldes saídos da mesma forma, conforme aponta Duchamp:

A diferença (bidimensional) entre / 2 objetos feitos em / série [saídos do / mesmo molde] / é um infra mince / quando o máximo / (?) / de precisão é / obtido.

Separação infra-mince. 2 formas embutidas no / mesma fôrma (?) diferente/ entre elas / de um valor separador infra / mince. Todos os 'idênticos' tão / idênticos que sejam (e quanto mais idênticos) aproximam-se dessa / diferença separadora infra / mince.²⁴⁴

Diferenças de tonalidades, dimensões, formatos nos casulos alinhados, pulgas, retângulos de pêlos. A concentração das repetições evidencia as irregularidades e imperfeições, singularidades e diferenças. Permitem perceber as partículas reconhecíveis, heterogêneas, na massa supostamente cinza e uniforme da poeira. Nesta pesquisa, que reivindico como de colecionador, procuro perceber e dar legibilidade para todos estes restos: fora das generalidades, dos usos impostos, comparações, classificações, procurando modular a sensibilidade. Como se não existissem figurinhas repetidas.²⁴⁵

Nesta perspectiva, vale lembrar as reflexões da artista Roni Horn, afirmando a impossibilidade de se relacionar com dois objetos 'iguais', pois o encontro com o segundo objeto engendra uma experiência diferente, em que soma-se a percepção do primeiro. Na obra, intitulada *Piece for two rooms* (peça para duas salas), a artista apresenta dois objetos *aparentemente idênticos* em duas salas distintas. A repetição dos objetos é pensada a partir da noção de singularidade e experiência, de uma realidade sempre circunstancialmente apreendida pelo/no

²⁴⁴ DUCHAMP, Marcel. *Notas*. Op.Cit. A tradução é de: HUCHET, Stéphane. *O Contato*. São Paulo: Paço das Artes, 2002. p.23.

²⁴⁵ Estas reflexões devem muito ao Seminário: *Tempo e Subjetividade: O Problema da Diferença e Repetição em Deleuze*, ministrado pelas professoras Tânia Gali e Rosane Neves. Ainda que não seja possível, no contexto desta pesquisa, abordar diretamente o tema, com a devida complexidade que merece, gostaria de sinalizar meu agradecimento as professoras e as preciosas contribuições do autor para a questão, apontando a possibilidade de abordagem e aprofundamento da questão em uma pesquisa futura. DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Graal, 2006.



Roni Horn.
Pair object III: piece for two rooms, 1988

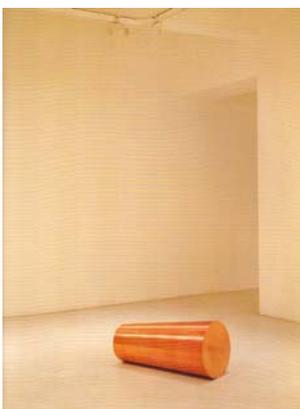
sujeito. Segundo a artista, duas formas, por definição, não podem ser idênticas. Não podemos ter a mesma experiência duas vezes. A idéia de idêntico é paradoxal, pois sempre se tem um *aqui e agora* único, inapreensível, que nos escapa. No trabalho, a experiência na primeira sala é única e irreversível. A segunda experiência está inevitavelmente vinculada à primeira, pela memória. Não se vê os dois objetos ao mesmo tempo. Assim, a artista explora o espaço-tempo *entre* o que se acaba de ver e a expectativa [decepcionante, talvez] do que ainda se vai ver. Neste espaço intersticial reside acumulação, diz Horn, e não redundância. Trata-se de uma experiência que potencializa e amplia a forma como nos relacionamos com os objetos.

Nesse sentido, a concentração pode ser compreendida como uma acumulação também de percepções: cada nova experiência, mais que repetição do mesmo ou saturação, permite concentrar, acumular e adensar o próprio olhar.²⁴⁶

Ainda em relação à coleção, é importante pontuar a relação com o desejo de conservar, lutando contra a dispersão e a perda, o que também pode ser relacionado com os demais procedimentos ordenatórios que o trabalho envolve como concentrar e organizar, abordados na seqüência.

Benjamin, cuja reflexão sobre a coleção é uma referência preciosa, afirma que: *talvez o motivo mais recôndito do colecionador possa ser circunscrito da seguinte forma: ele empreende a luta contra a dispersão. O grande colecionador é tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão em que se encontram as coisas no mundo.*²⁴⁷

No texto *Desempacotando minha biblioteca – um discurso sobre o colecionador*, o autor situa a prática do colecionador na tensão dialética entre os pólos da ordem e da desordem.²⁴⁸ Observando os livros ainda fora da estante, quando *o suave tédio da ordem ainda não os envolve*,²⁴⁹ Benjamin fala, sobretudo, sobre o relacionamento do colecionador com seus pertences, no qual as coisas não



Roni Horn.
Pair object III: piece for two rooms, 1988

²⁴⁶ NERI, Louise; COOK, Lynne; DUVE, Thierry. *Roni Horn*. Op.Cit.

²⁴⁷ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Op.Cit. p.245

²⁴⁸ BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão única. Obras Escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1995. p.228.

²⁴⁹ Ibidem. p.225.

se destacam por um valor funcional ou utilitário, afirmando: *não é que elas estejam vivas dentro dele; é ele que vive dentro delas.*²⁵⁰

Para Agamben, a subversão do valor de uso dos objetos da coleção faz com que esta esteja relacionada ao fetiche. Como presença, o objeto-fetiche é algo concreto e tangível, mas como presença de uma ausência é, ao mesmo tempo, imaterial e intangível, por remeter-se para além de si mesmo e, justamente, para algo que nunca se pode possuir.²⁵¹ O autor ressalta que esta ambigüidade do estatuto do fetiche, explica sua tendência a multiplicação e coleção. Enquanto negação e sinal de ausência, o fetiche não é único, irrepetível.²⁵² Para Agamben, o fetiche revela muitas analogias com o colecionador, na medida em que a procura do colecionador também é absolutamente impalpável, já que não coincide com o objeto em sua materialidade.²⁵³

Ainda seguindo as reflexões de Benjamin e Agamben, é importante sublinhar que a coleção e a atividade de guardar também revelam uma relação com a noção de separação. Para que sejam conservados ou integrem uma coleção, os objetos são retirados de uso, segregados de seu contexto. Como os dentes, que *não acabam nunca se guardados. Na boca apodrecem*, conforme sinaliza a escritora Hilda Hilst.²⁵⁴

Para Benjamin, na coleção, o objeto é desligado de todas as suas funções originais, travando *a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante*, uma relação diametralmente oposta à utilidade e que procura integrar o objeto em um sistema novo, criado especialmente para esse fim: a coleção.²⁵⁵ Retirando o objeto de suas relações funcionais, o colecionador lança um olhar incomparável, enxergando no objeto coisas absolutamente diferentes do que o proprietário não-colecionador.²⁵⁶

²⁵⁰ Ibidem. p.235.

²⁵¹ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Op.Cit. p.62.

²⁵² Ibidem. p.62.

²⁵³ Ibidem. p.65.

²⁵⁴ *Dentes guardados. Não acabam nunca se guardados. Na boca apodrecem*. HILST, Hilda. Com os meus olhos de cão. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.9.

²⁵⁵ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Op.Cit. p.239.

²⁵⁶ Ibidem. p.241.

Além da aproximação com a lógica da coleção, a noção de separação também permite estabelecer uma relação com a separação própria da profanação nos termos propostos por Agamben²⁵⁷. Pensando *o museu como lugar tópico da separação e não-uso* dos objetos, o trabalho instaura uma tensão entre o deslocamento dos restos do lixo – seu destino instituído e iminente – para uma inserção na esfera artística, comportando uma dimensão de desvio e crítica. Esse deslocamento pode ser pensado como uma *profanação* do uso instituído para os restos, mas, ao mesmo tempo, a operação implica em uma reflexão sobre a condição que os restos assumem no espaço institucionalizado do museu, que impõe e determina uma série de usos e interpretações.

Para Baudrillard, ao ser colecionado, o objeto deixa de ser definido pela sua função para entrar na ordem da subjetividade do colecionador.²⁵⁸ No entanto, o autor ressalta que abstração de seu contexto, faz com o objeto perca sua presentidade, a dinâmica contínua dos usos e transformações. Dessa forma, colecionar se converte em uma forma de enclausurar o objeto, substituindo a história pela classificação. Baudrillard ainda insiste que os objetos de uso diário, a despeito dos fins práticos, são passíveis de investimento afetivo e, que ao entrarem no mundo de nossas referências particulares, ganham outro estatuto, configurando-se como uma presença que testemunha nossa presença ativa, o que ultrapassa as relações de posse e uso.

A respeito da clausura que a coleção impõe aos objetos na perspectiva adotada por Baudrillard – compatível com diversas abordagens do papel do museu e, até mesmo, da fotografia – é importante sublinhar que os objetos são passíveis de serem neutralizados pelo museu, mas, também são capazes de criar tensões na estrutura institucionalizada e instituir novas formas de visibilidade para o cotidiano.

Maria Esther Maciel analisa a produção de Arthur Bispo do Rosário e destaca que os objetos utilizados na produção do artista, esvaziados do caráter funcional, passam a dizer mais de seu contexto do que quando ocupavam

²⁵⁷ A noção de profanação é abordada em *restos*, texto que integra a primeira parte da pesquisa.

²⁵⁸ BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p.94.

simplesmente o espaço utilitário de suas funções imediatas. Objetos como baldes, vassouras, latas de óleo e produtos de limpeza, além de contarem a história do mundo do consumo e do descartável, também dão inteligibilidade para a experiência individual de um ex-empregado doméstico.²⁵⁹ Dando ênfase a coisas que *ocupam anônimas o espaço de sua funcionalidade ou inutilidade*, a autora ressalta que Bispo consegue trazê-las para o espaço da subjetividade, fazendo que os objetos estejam menos enclausurados que no cotidiano embrutecido das rotinas impostas.²⁶⁰

Ainda sobre a coleção, vale mencionar a pesquisa de Jacques Derrida sobre o *mal de arquivo*.²⁶¹ Neste trabalho, o autor propõe associar o arquivo, para além de sua redução a memória, à figura de autoridade: um lugar e uma lei. O autor discorre sobre a imagem do guardião, que controla e restringe o acesso aos documentos e os interpreta.

Ao instituir e conservar, o arquivo determina o que merece ser impresso e o que não: o que inclui na concepção de arquivo o recalque e a censura, introduzindo os termos da perda e da destruição. Propondo pensar o arquivo em relação ao futuro, Derrida sublinha que o arquivo não se reduz a reserva e conservação, mas produz modelos do que é arquivável. Enquanto autoridade (pai, lei), o arquivo implica numa pulsão de destruição que não é permeada apenas pela finitude e o desejo de conservação, mas justamente porque impõe modelos para o futuro.

²⁵⁹ MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004. p.19.

²⁶⁰ Vale observar que o deslocamento dos objetos do contexto cotidiano na produção de Bispo do Rosário não se remete a instância institucionalizada do museu, mas a uma esfera religiosa. Os objetos, inventário de sua passagem sobre a terra, seriam, na concepção do artista, apresentados no dia do juízo final.

²⁶¹ DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo – Uma Impressão Freudiana*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001.



Vinte Garrafas Vinte Conteúdos
Artur Bispo do Rosário. *Objetos de Imenezas*

concentração

Os procedimentos utilizados nos trabalhos abordados nesta pesquisa permitem pensar a concentração a partir de quatro acepções: acumular, convergir, adensar e focar a atenção.²⁶²

A concentração, no primeiro caso, é compreendida como forma de acumular ou reunir uma grande quantidade de vestígios e elementos dispersos – poeira, peso, fotografia. No segundo caso, enquanto tentativa de convergir para um único ponto espacial ou temporal (o que se encontra disperso ou separado), podemos pensar na reunião de pulgas em uma pequena caixa, na poeira concentrada em um diminuto cubo no amplo espaço de exposição, bem como na reunião de todo o peso de 24 pedras numa superfície de 20x20cm.

Concentrar também pode se referir à procura de densidade, de condensar materiais dispersos como pó e pêlos – operação que, ao mesmo tempo, implica uma dessolidificação da imagem trivial dos sólidos. Este sentido de concentrar como tornar mais denso está ligado, na química, a modificação de uma solução (acrescentando soluto ou diminuindo solvente). Neste sentido, vale lembrar as reflexões de Didi-Huberman sobre a visão atomista da poeira, desenvolvida no primeiro capítulo, problematizando a concepção estável dos sólidos e, sobretudo, retomar a produção do artista Cildo Meireles.

O trabalho do artista também encontra ressonância na quarta acepção da concentração, apontada como possibilidade de concentrar atenção, o que demanda que a percepção seja sutilizada. Nesse caso, a concentração é abordada como forma de pontuar, apontar, destacar ou orientar a atenção para determinados objetos ou situações, solicitando um esforço de atenção para aquilo que não é facilmente percebido. Para focar a atenção, pode-se ressaltar, é preciso evitar a

²⁶² Agradeço ao professor Flávio Gonçalves que me chamou atenção para a amplitude de sentido do termo e de sua importância no processo de trabalho, durante a disciplina de *Metodologia da Pesquisa*.

dispersão dos sentidos nos eventos próximos, o que envolve uma noção de separação e exclusão de todo o resto.

Assim, a concentração assinala uma dimensão espacial (a concentração do material de trabalho em um lugar), de escala, intensidade de atenção e o caráter temporal da obra, levando em conta que os resíduos são encontrados dispersos pela casa e são acumulados ao longo do tempo.

Uma reflexão sobre a dimensão temporal inerente aos procedimentos articulados pelo trabalho ressalta o caráter perene, provisório dos objetos e processos explorados pela pesquisa. Esta reflexão é evidente em trabalhos como *coluna de poeira* (que assimila de forma decisiva a noção de duração) e na forma instável de *cubo de poeira* (que se dispersa e se perde durante o período de exposição).

A dimensão temporal também pode ser pensada na concentração de peso sobre *carpet*, que demanda um período de tempo para ficar marcado e, depois, para a marca desaparecer. Considerando que os materiais são descartados após o término da cada mostra, também podemos pensar que o esforço para acumulação está *concentrado* na curta duração da exposição. Assim, cada nova exposição expõe também a temporalidade inerente ao processo de observação, guarda e coleta.

A concentração igualmente implica uma percepção *inframince* do trabalho em relação a sua própria visibilidade no espaço expositivo. A dificuldade de perceber o trabalho revela que a disposição formal utilizada mantém a mesma materialidade intermitente e a visibilidade tênue dos vestígios, tal como são observados no contexto da casa.

A demanda de concentração para perceber o trabalho dialoga com a produção de Cildo Meireles. Paulo Herkenhoff relaciona a preocupação de Meireles com as menores nuances de escala e de percepção sensorial com noção de *inframince* de Duchamp.²⁶³ Cildo Meireles associa o próprio trabalho à ervilha sob pilha de colchões, do conto de Andersen, sublinhando que a despeito da

²⁶³ HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. Op.Cit. p.76.

invisibilidade de seus materiais, existem efeitos sutis: somos afetados e transformados pelo que fazemos.

A pesquisa de Meireles também contribui para pensar a concentração no processo de trabalho, através da noção de *condensado*. Afirmando que sua obra se constitui pela poética da síntese, da condensação, o artista diz aspirar a condição de densidade e grande simplicidade.²⁶⁴ A assimetria escalar de *Cruzeiro do Sul* e da série *Condensados* evidenciam a noção de concentração em sua pesquisa. Em *Condensados 1 - deserto*, o artista desenvolve um anel, feito em ouro, com uma pirâmide no topo e no seu interior apenas um grão de areia – e neste grão, a densidade de um deserto inteiro.

Ronaldo Brito também destaca que o trabalho de Meireles se volta contra os sólidos, *a física dos sólidos, a política dos sólidos*, contra tudo o que parece reter o fluxo e a transformação. O autor salienta que o trabalho de Meireles é um esforço por dessolidificar, por colocar em abismo o código vigente da leitura da realidade.²⁶⁵ O sólido, prossegue Brito, é regulado pelo princípio anestésico de energia que sua obra combate, afirmando que a produção de objetos de arte com materialidades estáveis significaria seguir o mesmo modo de ação repressor do sistema, recalçando as variações de densidades numa forma. Retomando Ponge, podemos afirmar que o estado sólido possui a mais baixa energia e que o *reino mineral só reina do modo que reina, como dizemos, a indiferença ou a moleza*.²⁶⁶

Vale assinalar que a análise de Brito estabelece um diálogo potencial com as posições defendidas por Bataille na noção de *informe*, compreendendo a organização como forma de anular fluidez e a mutabilidade, o que será abordado a seguir.



Cildo Meireles.
Condensados 1 deserto, 1970

²⁶⁴ Ibidem. p.28.

²⁶⁵ BRITO, Ronaldo de. *Frequência Imodulada*. IN.: MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Op.Cit.

²⁶⁶ PONGE, Francis. *Métodos*. Op.Cit. p.79.

Concentrar, acumulando os fragmentos, assimilando o desperdício e o tempo. Medir sem parâmetros, sem estatísticas, o quanto de pêlo perdem os gatos, como se multiplicam as pulgas, quanto de poeira se junta na casa. Estranhas concentrações, como são absurdas as atenções de Molloy, de Beckett, a fazer estatísticas de seus peidos. A concentração, como acumulação, demanda o empilhamento, formação de depósitos, criação de volume, peso, comprimento. E implica muito tempo guardando, guardando, guardando, inter-relacionando as disposições formais e a estrutura da coleção.

organização

Toda ordem é precisamente uma situação oscilante a beira do precipício.²⁶⁷

A partir dos procedimentos de guardar, colecionar, concentrar, acumular e organizar, o trabalho procura ordenar o que, de outra forma, é encontrado disperso e fragmentado. Estas operações estão relacionadas, em um primeiro momento, à angústia proveniente da constatação de impotência diante da persistência entrópica da sujeira que a observação e apreensão de restos e marcas ressaltam. Como na lógica da coleção, organizar se estrutura como uma luta contra a dispersão e a perda.

Os procedimentos ordenadores estão relacionados a uma tentativa de aproximação destes processos de desintegração, na expectativa de conservar, reter seus vestígios ou, pelo menos, lidar com tais processos. No entanto, a matéria resiste à intenção ordenadora e, nesta tensão, o trabalho parece evidenciar tanto a instabilidade da matéria, quanto a insuficiência da tentativa de organizar e conservar. Colocando em crise a forma e o próprio projeto de ordenar, o trabalho possibilita criar um campo de embate e indagação, questionando e problematizando a forma como lidamos com a mutabilidade e a impermanência, com os exercícios sisíficos cotidianos de combate à perda e à destruição. Estas questões impulsionam a pesquisa a explorar a dialética entre pares opostos e a forma como esta tensão irresoluta entre eles pode ser produtiva, enquanto instabilidade e suspensão de certezas, o que será desenvolvido no terceiro capítulo.

A partir da observação e concentração de vestígios, o trabalho articula formas e disposições geométricas precisas: um cubo e uma esfera de poeira, o projeto de uma coluna, uma linha de traças, retângulos de pêlos, uma caixa com

²⁶⁷ BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão única. Obras Escolhidas II*. Op.Cit. p.228.

pulgas, óleos dentro de vidros alinhados, um retângulo em baixo relevo no carpet, um cubo de folhas empilhadas, um cubo de farelos, uma série de fotografias organizadas em duplas, imagens de mofos seriadas, classificadas por uma tipologia.

Conforme o primeiro capítulo sinalizava, apoiando-se, sobretudo, no pensamento de Benjamin, o processo artístico e a presente pesquisa não se restringem ao recolhimento de restos e marcas, mas inclui a procura de uma forma de 'trabalhar' com os vestígios, re-dimensionando-os e re-significando-os. Este 'trabalho' se refere a uma série de operações, como a formulação de arranjos formais que tensionam a dinâmica do material (uma linha de traças, por exemplo) e estratégias conformadoras ('adequação' da poeira à forma de um cubo).

Na medida em que o trabalho articula uma composição precisa e geométrica com materiais pobres e frágeis, a pesquisa encontra ressonância nas reflexões do historiador Rodrigo Naves. O autor analisa a produção de artistas emblemáticos na arte brasileira e constata que, diferente da produção moderna internacional caracterizada por uma forte redução dos elementos, a arte brasileira incorpora as mudanças modernas com um viés particular, na medida em que a autonomia das formas conduz a um jogo peculiar, *em que faturas, formas e dimensões parecem se ocupar consigo mesmas, adiando indeterminadamente sua definição visual.*²⁶⁸

Para o autor, há na produção de artistas como Alfredo Volpi, Amílcar de Castro, Mira Schendel, entre outros, uma *forma difícil*, formas frágeis que assimilam a pressão do real. Naves ressalta que a resistência do ferro ao rigor formal, na produção de Amílcar de Castro, por exemplo, demonstra uma realidade travada, de crises e impasses, evidenciando o próprio confronto com material que procura ordenar, o que resulta numa forte indefinição. Da mesma forma, Volpi trabalha a partir da geometria, mas demonstra em suas obras, pouco poder de ordenação, com um modo suave de moldar as coisas, mais próximo do artesanato que das formas industriais.

²⁶⁸ NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil*. São Paulo: Ática, 1996. p.12.

Os trabalhos desenvolvidos na pesquisa formulam uma tensão muito próxima desta precariedade abordada por Naves. Utilizando-se de um raciocínio formal sintético e preciso, trabalhando com um repertório modesto e rigoroso, o trabalho aproxima-se da tradição moderna, revisitando-a. Conforme comenta o artista Fernando Lindote²⁶⁹, o trabalho tensiona de forma ambígua a afetividade com que estes restos são redimidos e guardados, com uma crítica ironia: *Aline parece estar com e contra a pessoa que guarda e organiza esse acervo inútil.*²⁷⁰ A herança construtiva de chave sintética, que Lindote localiza no processo, é problematizada com uma dimensão contingente, gerando um discurso discreto e difícil, que assume a impossibilidade de instaurar uma posição forte e clara e, assim, desarticula a vocação de transparência e verdade do construtivismo.

As formas desenvolvidas no trabalho, bem como a apresentação das instalações, evidenciam uma preocupação com a síntese formal abstrata moderna: trata-se de cubos, retângulos, linhas: formas e arranjos geométricos montados com apurado rigor. Uma contraposição, no entanto, entre o raciocínio geométrico e a materialidade dos elementos, permitem estabelecer uma tensão com a própria herança da história da arte moderna (do construtivismo e do minimalismo, em especial) e as premissas do espaço expositivo institucionalizado. A idealização e abstração das formas geométricas e a assepsia e espiritualidade reivindicada pela arte moderna entram em colapso diante dos restos, mofos, sujeira e todo tipo de contingência que compõe o trabalho.

Os trabalhos articulam duas formas de tensão entre material e organização formal. Em *coluna e cubo de poeira, pó de feiticeira*, assim como em *cubo de papel e farelo* e *carpet*, o embate é formulado de forma extrema, pois a própria forma se perde, dispersando-se ou apagando-se no período de exposição. Nos demais trabalhos com os restos e a fotografia, a pesquisa propõe um choque entre a concentração e organização do material caótico e disperso que permanece coeso apenas no período da exposição e de sua inserção no contexto do museu.

²⁶⁹ LINDOTE, Fernando. IN.: FUNARTE. *Prêmio Projéteis Funarte de Arte Contemporânea 2007-2008*. catálogo oficial. Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

²⁷⁰ *Ibidem*. p.74.

Essa explícita 'contenção' da forma e dos processos de desintegração, dispersão ou proliferação (traças, pêlos e pulgas 'coladas'; mofos 'congelados' na imagem fotográfica) engendram uma reflexão sobre o próprio papel do espaço do museu, na proposta de, artificialmente, imobilizar, enquadrar e organizar o que no mundo se apresenta mutável e bagunçado. Esta tensão dialoga com o esforço da prática de colecionar própria do museu e descrita acima. A ordem que o trabalho formula expõe sua própria condição de empreendimento artificial e provisório, problematizando a compreensão da arte enquanto estratégias de mensurar, alinhar ou organizar o mundo.

Nestas operações de organizar os materiais em uma rigorosa configuração geométrica, o trabalho é confrontado com a precariedade do esforço diante da resistência do material: o cubo se desfaz, a marca se desamassa, a desmontagem da exposição faz com que o trabalho se perca. Nesse sentido, a reflexão convoca perceber também a persistência do gesto, mesmo em seu iminente fracasso, evidenciando sua própria fragilidade enquanto projeto.

A tensão entre a instabilidade dos processos e materiais orgânicos e o desejo de conter o mundo numa forma estável encontra ressonância no conceito de *informe* desenvolvido por Georges Bataille. Para Bataille, o informe não se refere aquilo que não possui forma ou está deformado, mas trata-se de uma forma instável, mutável, que não está fixa. Trata-se, sobretudo, de uma operação, conforme destaca Yve-Alain Bois.²⁷¹ Informe, segundo Bataille, não é um conceito ou um adjetivo com determinado sentido, mas um termo que serve para desclassificar, rebaixar e desorientar a tentativa de ordenar o mundo. Ele ironiza a expectativa e a exigência acadêmica e filosófica de que todo o universo tomasse uma forma definida e afirma que dizer que o universo é informe e não se parece com nada, equivale a aproximá-lo de uma aranha ou um escarro.²⁷²

²⁷¹ BOIS, Yve-Alain. *La valeur d'usage de l'informe*. IN.: BOIS, Yve-Alain, KRAUSS, Rosalind. *L'informe, mode d'emploi*. Op.Cit. p.15.

²⁷² Transcrevo aqui, integralmente, a tradução do termo, do Prof. Dr. Raul Antelo: "*Informe não é tão somente um adjetivo com determinado sentido mas um termo que serve para desconcertar a exigência de que cada coisa, via de regra, tenha sua forma. Aquilo que ele designa carece de direitos, sob todos os aspectos e pode, a qualquer momento, ser amassado, feito uma aranha ou um verme. Com efeito,*

Bataille apresenta o termo, verbete de seu *Dicionário Crítico*, publicado na revista *Documents*, em 1929. Para Bois, as discretas 15 linhas com que Bataille formula o conceito de informe contrastam com a densidade e repercussão de seu pensamento.²⁷³ O autor destaca a natureza dessublimatória do projeto de Bataille, complementando que a elaboração de um dicionário é um ato de sabotagem eficaz de Bataille contra o universo acadêmico e o espírito de sistema. A forma de dicionário, signo evidente da idéia de totalidade, em Bataille, se converte em *um dicionário pouco dicionário*. Bataille contrasta o conceito e o modelo corrente do dicionário com uma série de subversões: seu dicionário é inacabado (e não porque cessam suas atividades na revista, mas porque jamais foi pensado como acabável); os verbetes não estão dispostos em ordem alfabética, aparecem fragmentados em números diferentes da revista, incluem mais de uma definição para o mesmo verbete, várias entradas para o mesmo tema, utiliza citações anônimas, entre outras particularidades.²⁷⁴ Para Bois, o programa de Bataille é justamente golpear e chocar o programa, a auto-segurança da razão.

Bataille critica duramente o desejo de ordenar o mundo, de dar uma forma estável a tudo e, assim, no verbete *Poeira* do *Dicionário Crítico*, aproxima o trabalho das faxineiras ao mais positivista dos cientistas, na luta contra a desordem, abominada tanto pela limpeza como pela lógica: *Quando as arrumadeiras e empregadas domésticas, se armam a cada manhã com grandes espanadores ou mesmo com um aspirador de pó, elas talvez não estejam completamente desavisadas de que estão contribuindo, passo a passo, tanto quanto o mais positivista dos cientistas, em dispensar esse fantasma injurioso que a limpeza e a lógica abominam*²⁷⁵. No entanto, assinala Bataille, em algum momento a poeira

*para que os acadêmicos estejam contentes seria necessário que o universo adquirisse forma. Alias, toda a filosofia não tem outro objetivo: trata-se de dar uma sobrecasaca aquilo que é uma sobrecasaca matemática. Afirmar, entretanto, que o universo não se parece com nada e é apenas informe equivale a dizer que o universo é parecido com uma aranha ou com um cuspe". ANTELO, Raul. A Aporia da Leitura. *Ipotesi, Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, v.7, n.1. p.44.*

²⁷³ BOIS, Yve-Alain, KRAUSS, Rosalind. *L'informe, mode d'emploi*. Op. Cit. p.12.

²⁷⁴ *Ibidem*. p.12.

²⁷⁵ BATAILLE, Georges et al... *Encyclopedia Acephalica IN: Documents of avant-garde*. Op.Cit. p.42-43.

ganhará vantagem, com sua persistência, invadindo todos os espaços abandonados.

Dando continuidade ao pensamento de Bataille, é importante levar em consideração as reflexões de Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss²⁷⁶, que retomam o conceito de informe, na mostra *L'Informe*, a partir de quatro eixos: baixo materialismo, horizontalidade, batimento (ou pulsação) e entropia. A entropia, emblematicamente exemplificada pela ação da poeira [e também de mofos e demais desintegrações cotidianas abordadas na pesquisa], denota a degradação constante e irreversível de energia em todo sistema, traduzida por um estado de desordem sempre crescente da matéria.²⁷⁷ No entanto, a relação de Bataille com o termo é problemática. Segundo Bois e Krauss, o autor prefere a noção de despesa (*dépense*)²⁷⁸, que parece funcionar às avessas da entropia, pois ao passo que a entropia pressupõe uma ordem inicial e a deterioração desta ordem, a despesa, ao contrário, parte de uma desordem inicial, em que desencadeia um processo de regulação, pelo excesso, sempre ineficaz (porque ineficiente, insuficiente).

Bois, no entanto, sustenta que, apesar das aparentes contradições, a entropia é uma operação essencial em Bataille, argumentando que o verbete poeira se conclui com um pesadelo entrópico e que a entropia opera de diversas maneiras: degradação, redundância, acumulação, profusão, esgotamento, embolia de um processo, empilhamento e também desperdício irrecuperável.²⁷⁹

Krauss também retoma o conceito de *hétérologie* formulado por Bataille, definido como a ciência do que é tudo outro (*“science de ce qui est tout autre”*), o que indica a urgência e a potência de romper a homogeneidade habitual, regida pelas leis da equivalência e representação.²⁸⁰ O heterogêneo, afirma Bataille, é o que o sistema não assimila e rejeita, por isso, ligado às forças de repulsão dos restos, dejetos, resíduos provenientes da produção corporal, industrial e também

²⁷⁶ BOIS, Yve-Alain, KRAUSS, Rosalind. *L'Informe, mode d'emploi*. Op. Cit.

²⁷⁷ Ibidem. p.15.

²⁷⁸ Formulada em *A Noção de Despesa* e aprofundada em *A Parte Maldita*. BATAILLE, George. *A Parte Maldita* (precedida de *A Noção de Despesa*). Rio de Janeiro: Imago, 1975.

²⁷⁹ Ibidem. p.34-5.

²⁸⁰ Ibidem. p.49, 235.

social, política. Mais que propor um consenso em relação à discussão ou aprofundar detidamente os pontos de aproximação ou divergência de cada conceito é importante assinalar que o pensamento de Bataille debruçou-se sobre os mecanismos de perda e excesso, instaurando uma corrosiva insubordinação a abstração e ao idealismo na interpretação dos fenômenos. Sua proposta é desclassificar, liberar o mundo de qualquer prisão ontológica, de todo 'deve ser', que achata e homogeneiza as singularidades, pressupondo uma média.²⁸¹ O informe, para Bataille, refere-se ao que não se deixa agrupar sob um conceito ou abstração.

Didi-Huberman ressalta que o informe não deve ser pensado como uma dicotomia forma-informe, nem tomado como uma categoria estética, na medida em que propõe, justamente a desestabilização das formas e preceitos instituídos. Ele acusa a paixão identitária do positivismo, que tenta substantivar o incisivo termo de Bataille como categoria da crítica de arte, usado para excluir e identificar.²⁸²

Dessa forma, a pesquisa propõe, mais que pensar o informe a partir da pobreza e instabilidade formal com que os trabalhos são articulados, pensar o termo na sua dimensão transgressora, como uma postura crítica de recusa à ordem, como uma desestabilização da ordem pelo próprio método de ordenar. O informe como forma de escapar dos clichês, de desconcertar as conciliações apaziguadoras entre opostos e de resistir a metaforização idealizadora. A forma rigorosa com que o trabalho se configura parece ser da mesma ordem que a operação de limpar, classificar, organizar, conservar. Ao organizar impecavelmente traças; apreender e tentar, inutilmente, conter a poeira, bem como fotografar mofos e momentos banais

²⁸¹ Ibidem. p.50. A discussão é extensa e complexa, na medida em que o termo comporta interpretações mais ou menos convergentes. É pertinente sublinhar que Bataille se posiciona claramente contra a homogeneização e a abstração derivada dos conceitos e representações dominantes. Ainda vale indicar que o termo entropia deriva da física, e de acordo com o Dicionário Houaiss, refere-se à quantidade de energia ou calor que se perde num sistema físico ou termodinâmico quando ocorrem mudanças de um estado a outro desse sistema; tendência ao estado de inércia, degradação, p.ext., desordem de um sistema. Na física, também pode ser definido como a medida da energia não disponível para a realização de trabalho. O termo também é utilizado na comunicação e, em linhas gerais, está ligado à perda e à tendência à desordem, como também a inércia e homogeneização. Robert Smithson e Gordon Mata Clark utilizaram o termo nas suas reflexões sobre a relação da cidade com a produção (e, simultânea rejeição) de dejetos. Ainda que, no contexto da Dissertação seja inviável um aprofundamento detalhado do tema, fica a indicação de uma problemática a explorar futuramente.

²⁸² DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Empreinte*. Op.Cit. p.187.

do cotidiano, a pesquisa visa uma contestação do ideal, tentando desestabilizar o próprio esforço que empreende e evidenciando a oposição da apresentação das coisas do mundo no espaço organizado do museu. Para Raul Antelo, *Bataille é absolutamente consciente de que uma leitura do ideal é fortemente normativa e, não raro, repressiva. Tende sempre para o alto.*²⁸³ Assim, a pesquisa procura formular outras imagens de como as coisas 'devem ser', com a dificuldade inerente de tatear novas formas. A poeira como cubo é também um esforço por pensar outra forma para a poeira, não só problematizando o valor mas também repensando questões de volume e superfície, já que, em casa, a poeira nos parece sempre uma fina película sobre os móveis. Da mesma forma, pensar a marca de *carpet* como volume escultórico, é desinstrumentalizar a escultura como volume presente, sobre um pedestal.

Assim como a coleção, a organização nos convoca a pensar, como sinaliza Borges, que não há ordem ou classificação que não seja arbitrária e conjectural.²⁸⁴ As tentativas exaustivas de arquivar, colecionar, ordenar ou organizar não revelam senão o seu próprio limite e insuficiência diante do mundo: profuso, interminável, instável.

Maria Esther Maciel analisa a produção de escritores como Perec e Borges, e estabelece uma comparação com o trabalho artístico de Bispo do Rosário, afirmando que *um faz do rigor um delírio; o outro extrai do delírio o rigor.*²⁸⁵ Enquanto os dois escritores mostram o caos inerente à ordem, Bispo percebe um estranha espécie de ordem no caos e à diferença deles, ressalta Maciel, Bispo não trabalha com o espaço canônico da cultura ocidental, mas da precariedade material de sua existência cotidiana. A semelhança que aproximam os três é a construção de um anti-sistema de classificação. O que a autora chama de um exercício das taxonomias se estrutura não pelo viés lúdico, mas como forma de subverter e criticar

²⁸³ ANTELO, Raul. A. Aporia da Leitura. *Ipotesi, Revista de Estudos Literários*. Op.Cit. p.43.

²⁸⁴ MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas*. Op.Cit. p.22

²⁸⁵ *Ibidem*. p.24.

a lógica burocrática que define o uso dos sistemas legitimados de organização do mundo.²⁸⁶

Considerando que toda organização deva assumir seu caráter provisório e experimental, a pesquisa retoma o diálogo com o escritor Georges Perec, que afirma: *o que não está ordenado de um modo definitivamente provisório, o está de um modo provisoriamente definitivo.*²⁸⁷ Perec aponta que nenhuma classificação é duradoura ou satisfatória em si mesma, confessando que: *apenas coloco em ordem, e esta ordem se torna caduca. Como todo mundo, suponho, tenho às vezes um frenesi de ordenação, a abundância de coisas para ordenar, a quase impossibilidade de distribuí-las segundo critérios verdadeiramente satisfatórios, fazem com que às vezes não termine nunca, que me conforme com ordenamentos provisórios e precários, apenas mais eficazes que a anarquia inicial.*²⁸⁸

O autor prossegue sua análise, afirmando que em toda enumeração há duas tentações contraditórias; a primeira consiste no afã de incluir tudo; a segunda, no receio de esquecer algo. Enquanto a primeira gostaria de fechar definitivamente a questão, a segunda deseja deixá-la aberta. Perec situa assim os esforços de coleção, classificação e ordenação, na tensão entre o exaustivo e o inconcluso.²⁸⁹

²⁸⁶ Ibidem. p.15.

²⁸⁷ PEREC, Georges. *Pensar/Clasificar*. Op.Cit. p.32.

²⁸⁸ Ibidem. p.116.

²⁸⁹ Ibidem. p.119.

deslocamento e desvio
entre experiência cotidiana
e espaço institucional

De forma similar a tensão entre material e configuração formal abordados acima, o trabalho também articula um embate entre a esfera cotidiana da não-arte e do espaço institucionalizado da arte. Essa tensão atravessa uma série de aspectos, como a relação entre lugares públicos e privados, coleções formadas no espaço da casa e deslocadas para o espaço de apresentação do museu. E ainda inclui conflitos dialéticos entre registro de experiência e obra autônoma, sujeira dos vestígios e assepsia do paradigma do cubo branco, dispersão e a vocação de conservar do museu, temporalidades estendidas, que extrapolam a duração das montagens. O que também atravessa questões assinaladas no primeiro capítulo, acerca do estatuto do vestígio (lacunar, residual, sem valor) em contraposição a narrativa singular, exemplar e dominante do museu.

O rigor formal com que os restos e marcas cotidianas são articulados no processo e apresentados no espaço expositivo, analisados acima, também implicam posicionamentos sobre as formas de apresentação do trabalho e os sentidos articulados no deslocamento dos vestígios da esfera doméstica para o espaço institucional. Este deslocamento permite problematizar as fronteiras da arte com vida, repensando a adoção de delimitações rígidas entre campos especializados.

Pautado na observação e re-significação de vivências cotidianas como matéria de reflexão e de constituição da obra, o trabalho encontra ressonância nas experiências realizadas na década de sessenta. Estas propostas apontaram para a possibilidade de aproximar arte e vida e deslocaram a ênfase do objeto para o processo com que a obra de arte é elaborada e instituída. Processo que inclui os espaços impuros e heterogêneos do cotidiano e também a reflexão sobre o processo de legitimação da obra arte, diretamente ligado à legitimidade do lugar.

As propostas do Fluxus e os trabalhos e escritos do artista norte-americano Allan Kaprow constituem uma referência importante para articular as relações entre

arte e vida. Kaprow²⁹⁰ opõe-se à especialização modernista e propõe uma estratégia de indefinição ou dissolução de fronteiras entre o que é arte e o que é vida. A compreensão de atos cotidianos como arte, implica num questionamento dos limites da arte e numa percepção atenta e singular da experiência cotidiana.

A ruptura com os conceitos tradicionais de arte na produção contemporânea envolve um embaralhamento das categorias artísticas e das fronteiras disciplinares e, ainda, uma recusa à tradicional hierarquia de suportes, procedimentos ou materiais. A ênfase numa contigüidade entre arte e vida, permite que arte deixe de ser abordada a partir de um conceito formal, para uma experiência contextual, onde nunca é suficiente olhar um objeto de forma isolada, sem estabelecer relações.

A idéia de que a dança possa ser imobilidade, que a música incorpore o silêncio e que atividades corriqueiras possam ser reconhecidas como obras de arte, para o filósofo americano Arthur Danto, são formas de oposição ao conceito tradicional de arte, ligado aos gabinetes e museus, em que os objetos de arte estão apartados do processo contínuo do dia-a-dia.²⁹¹

Para o artista Allan Kaprow, a arte envolve uma ação ou pensamento cuja identidade como arte permanece em dúvida.²⁹² O campo da arte é a vida cotidiana, o que não significa a convencional inclusão de objetos cotidianos nos espaços institucionais. Essas estratégias, situadas em contextos padronizados, não permitem esquecer ou alterar o estatuto de arte. O que Kaprow propõe é uma intensidade diferenciada do olhar para o cotidiano, através de atividades simples como atravessar a rua ou amarrar um sapato. De forma oposta à estratégia do *ready made* de Duchamp (que procurava retirar a dimensão estética da arte, através do deslocamento de objetos, escolhidos por sua indiferença visual, de seu contexto de uso para o museu), as propostas de Kaprow requerem apenas a atitude de prestar

²⁹⁰ KAPROW, Alan. A Educação do an-artista. *Concinnitas*, Instituto de Artes -UERJ, n. 4, ano 4, mar, 2003 e n. 6, ano 5, set, 2004.

²⁹¹ DANTO, Arthur. "O Mundo como Armazém: Fluxus e Filosofia". In.: HENDRICKS, John (Org.). *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*, Brasília, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p. 25.

²⁹² KAPROW, Alan. *Essays on the blurring of art and life*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2003.

atenção ao que é normalmente despercebido, escondido ou pouco valorizado no mundo comum, tendo como referência uma concepção desierarquizada das experiências.

O *readymade* levanta importantes questões sobre o sentido do deslocamento, já que é preciso levar em conta também os contextos sociais, políticos e simbólicos de onde cada objeto provém e o que acarreta sua inserção no espaço do museu. As produções de Cildo Meireles, Bispo do Rosário e Gabriel Orozco, por exemplo, evidenciam que a materialidade não pode ser dissociada de suas cargas simbólicas.

De acordo com Benjamin Buchloh²⁹³, os trabalhos de Gabriel Orozco partem da análise de um contexto específico, mas ao mesmo tempo, ampliam o alcance limitado de uma concepção de lugar restrita a especificidade da arquitetura do museu ou espaço urbano. Seu trabalho procura incluir os contextos de produção e recepção das obras e todas as implicações sociais, culturais, ideológicas. Orozco leva em consideração a especificidade do lugar, o contexto do objeto e também as condições de enquadramento institucional, que se refletem na disposição, circulação e recepção dos objetos. O artista também assinala a importância de considerar a dimensão temporal do contexto, afirmando que *cada obra leva consigo a história do tempo em que se fez. Há uma especificidade de lugar e de tempo.*²⁹⁴

Orozco considera seu trabalho como forma de apontar para a realidade, sugerindo a adoção desta mesma atenção entre o observador e o próprio mundo, senão como atividade artística, como radicalmente propõe Kaprow, mas como possibilidade instaurada pela obra, ainda que inserida no contexto institucional.

A incisiva crítica institucional efetuada por Daniel Buren denuncia, no entanto, que a estratégia do *ready-made* é neutralizada pelo discurso do museu, que destitui os objetos de seu contexto, apaziguando sua potência subversiva. Para o artista, a alienação da vida real e a pseudo-neutralidade do museu faz dele um lugar privilegiado de acolhimento de qualquer objeto. O artista afirma que no contexto do

²⁹³ BUCHLOH, Benjamin. "Gabriel Orozco: La Escultura de la Vida Cotidiana." In.: BIRNBAUM, Daniel...[et al.] *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. Op.Cit. p.38-9.

²⁹⁴ *Ibidem*. p.143.

museu, é fácil dar sentido a objetos retirados de seus contextos, valorizando outra função alheia a original, pois os sentidos precedentes se apagam, principalmente o seu senso crítico.²⁹⁵ Buren ressalta que um objeto retirado de seu contexto, transformado ou não, não pode ter mais a mesma significação.

Para Bruce Ferguson²⁹⁶, o caráter didático dos textos e etiquetas, o sentido político da arquitetura, a ênfase psicológica das cores e da iluminação, as conotações de valor e poder dos sistemas de segurança adotados, bem como a ideologia que determina exclusões e admissões de determinadas obras, demonstram claramente que *nenhuma exposição é pura em nenhum sentido*. O discurso das exposições é articulado através destes arranjos retóricos, resultado de valores e interesses e que contribuem de forma decisiva para a maneira como a arte é entendida – enfatizando, valorizando ou disfarçando determinados conteúdos. O entendimento dos mecanismos pelos quais os sentidos são articulados é fundamental para que estes códigos possam ser des-construídos, para que se possa ver o que escondem e questionar aquilo que é apresentado como fixo ou natural.

O discurso de Buren também aponta nesta direção, negando a idéia de autonomia e inocência da forma moderna e o contexto pretensamente neutro do museu. Segundo o artista, o lugar onde determinada obra é exposta: *impregna e marca* esta mesma obra, o que impossibilita considerá-la como um campo fechado, preservado de qualquer contingência ou questionamento. Para Buren, fingir escapar desses limites é dar força à ideologia dominante.²⁹⁷

Há, no entanto, possibilidade de trabalhar a partir destas práticas discursivas do museu, questionando-as ou evidenciando seus mecanismos. Como indica Orozco, pode ser uma estratégia de resistência assimilar a própria insuficiência do trabalho e apontar de volta para vida, usando outras formas de visibilidade, de forma não-impositiva. Orozco afirma que *o importante não é o que a*

²⁹⁵ BUREN, Daniel. *Textos e entrevistas escolhidos*. Op.Cit. p.185, 189, 190.

²⁹⁶ FERGUNSON, Bruce, GREENBERG, Reesa, NAIRNE, Sandy. *Thinking about Exhibitions*. London: Routledge, 1996.

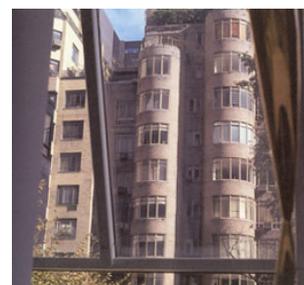
²⁹⁷ BUREN, Daniel. Op.Cit. p.61, 78-79.

gente vê no museu, mas o que a gente vê depois de olhar os objetos em um museu, quer dizer, como se confronta depois a realidade. Dessa forma, o artista enfatiza a experiência real, considerando que a arte possa de alguma forma enriquecer e transformar a percepção da realidade: *o museu é apenas um momento, uma fração da vivência que permite que alguém experimente a realidade de forma diferente. O espaço da arte no museu é importante não pelo museu em si, mas pelo que ocorre depois. (...) o tempo da obra segue acontecendo depois do museu*²⁹⁸

A instalação *Home Run*, de Orozco realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York, articula de forma clara e sutil a relação entre visibilidade e a percepção da obra, bem como as fronteiras entre o espaço do museu e o cotidiano. Neste trabalho, o artista solicita através de correspondência aos moradores do edifício vizinho ao MOMA a inserção de laranjas em copos e canecas nas janelas de suas residências ou escritórios. Pela rua e através das janelas da sala de exposição vazia é a obra pode ser vista: aproximando-se, à distância, do espaço cotidiano e particular do outro, fora do museu. E neste espaço vazio do museu, perceber o que não está ali.

Na obra *Estacionamento*, o artista também problematiza as fronteiras e trocas entre os espaços não-artísticos e o museu. Transformando a galeria num estacionamento, a intervenção propõe inserir no espaço de arte a contingência mais banal de outras esferas da vida, inviabilizando a manutenção de qualquer imagem associada à pureza ou autonomia da atividade artística.

Assim, o artista indica um posicionamento em relação à própria moldura da arte, tentando criar formas de intervir no mundo fora de suas próprias molduras. E indagar, assim, a possibilidade de que a obra *vaze*²⁹⁹, transborde seus limites



Gabriel Orozco.
Home run, 1993

²⁹⁸ OROZCO, Gabriel. IN.: BIRNBAUM, Daniel...[et al.] *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. Op.Cit. p. 96, 187-8.

²⁹⁹ Referência à reflexão de Helio Ferverza sobre a obra *Base do mundo*, de Piero Manzoni. Embora esteja instaurada no espaço institucional, a obra, ao incluir todo o mundo como obra de arte, transborda os limites físicos e conceituais da instituição. O alcance de sua proposta, afirma o autor, *vaza* os limites, deslocando-se para outras situações não-necessariamente artísticas. FERVENZA, Helio. "Limites da arte e do mundo: apresentações, inscrições, indeterminações". *Ars* nº 8, São Paulo, ECA-USP, 2006.

institucionais e consiga fazer ressoar alguns efeitos, permitindo a formulação de novas imagens do mundo.

Ainda em relação ao espaço institucional, é válido retomar a discussão apontada por Rosalind Krauss sobre as transformações conceituais da escultura moderna, que deixa de ser compreendida como um meio estático e idealizado para se tornar um meio material e temporal. Para a autora, a escultura perde sua função e significação enquanto monumento e passa a reivindicar a sua separação do lugar, privilegiando a mobilidade, autonomia e auto-referencialidade.³⁰⁰ Krauss destaca que o monumento está associado a representação comemorativa, ligada a memória de um acontecimento marcante para a coletividade e se instaura em um lugar específico. A lógica da escultura, para a autora, é inseparável do monumento. Como marco de memória e lugar, a escultura monumental está ligada à figuração e verticalidade, requerendo o pedestal para intermediar o real e a representação e assegurar a separação do monumento do espaço onde se dão as vivências cotidianas.³⁰¹

Herkenhoff, conforme indicado no primeiro capítulo, compreende obras como *Base do Mundo* de Manzoni e *Cruzeiro do Sul* de Meireles, como anti-monumentos, na medida em que subvertem os limites da moldura entre arte e vida. Da mesma forma, podemos pensar *culo de poeira*, *pó de feiticeira* ou *carpet*, entre outros trabalhos da pesquisa, pois instauram memórias de acontecimentos banais, partindo de um material perecível e instável como uma marca ou a poeira. *Carpet* provoca uma inversão na escultura, na medida em que cria uma visibilidade extremamente tênue, integrada ao espaço e recusa pedestal, volume, presença.

³⁰⁰ KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Op.Cit. p.17.

³⁰¹ Krauss destaca que a lógica do monumento entra em declínio no final do século XIX, quando a arte moderna passa a operar com a perda do lugar. O monumento passa a ser compreendido como abstração, auto-referencial, des-situado do lugar e de sua função rememorativa. Assimilando esta condição nômade, a escultura absorve o pedestal e passa a representar seus próprios materiais ou processos de construção, reivindicando autonomia e espaço idealista. Esse processo esgota-se na metade do século XX, quando a arte começa a experimentar-se como pura negatividade, combinação de exclusões e definindo-se em função do que não é: o que está em frente ao edifício e não é o edifício. *Ibidem*. p.293-5.

Em sua análise sobre a dialética da visão na obra minimalista, Didi-Huberman também aborda o monumento em sua relação com a memória, compreendendo a memória não como instância que retém, mas como perda. Para o autor, a arte é operação de um desejo, que coloca em jogo a perda, como o *fort-da* de Freud: repetição rítmica de um ponto zero do desejo, que procura trabalhar com um laço de abandono que se torna jogo, obra. O monumento, para o autor, se instaura como forma não de reter a perda, mas de lembrar que a perda sempre volta. O monumento como forma de assinalar restos que, ainda que próximos, falam de uma perda e de uma distância. Estão diante de nós, mas o que os compõe vem de longe e nos obrigam a pensar a imagem como um ato para considerar ausência.³⁰²

³⁰² DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Op.Cit. p.115-6. A relação entre presença e ausência abordada por Didi-Huberman, permite uma relação com a reflexão desenvolvida em *fotografia como vestígio*, no primeiro capítulo da Dissertação, em especial com a análise de Serge Tisseron.

No contexto desta Dissertação, é importante considerar a urgência em desestabilizar não apenas as estruturas discursivas e ideológicas da instituição, mas também das atividades do espaço cotidiano inerentes ao trabalho. A função da limpeza e do recolhimento de resíduos, além do choque com os ideais instituídos pelo museu, também aponta para a dimensão das atividades banais que o trabalho incorpora. Numa intrigante declaração, nos Diálogos com Claire Parnet, Deleuze afirma: *Antes ser um varredor que um juiz*.³⁰³ A frase acompanha minhas reflexões, indicando a problemática das relações sociais e do compromisso que cada um assume com a manutenção das representações dominantes, ou, ao contrário, no trabalho interminável de provocar ruídos, silêncios e rasuras nestas imagens.

As reflexões de Michel de Certeau³⁰⁴ também podem ser retomadas como um diálogo enriquecedor para pensar o cotidiano e as possibilidades de usos desses espaços. Certeau desloca a atenção do consumo supostamente neutro dos produtos recebidos pela indústria cultural para a percepção de criações anônimas, estratégias de desvio no uso desses produtos. A pesquisa do autor interessa-se não pelos produtos em si, mas pelas operações de seus usuários, refutando a tese comum sobre a passividade dos consumidores e a massificação dos comportamentos.

Para Certeau, o sistema de produção de bens é uma produção barulhenta, centralizada, espetacular e expansionista, que não deixa nenhum espaço para que seus consumidores marquem o que fazem com os produtos, excluindo qualquer manifestação e tirando o direito do consumidor à autoria. O espectador é convertido, teoricamente, em um puro receptor.³⁰⁵ Por outro lado, sua pesquisa sublinha que existe no consumidor cultural uma forma de produção, *uma poética, mas escondida*. Certeau afirma, assim, que o consumo é também uma produção, embora discreta, dispersa, astuciosa e invisível. Uma produção que não pode ser notada através de produtos próprios, mas justamente, nos modos de usar os produtos impostos por uma cultura dominante.³⁰⁶

³⁰³ DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998. p.16.

³⁰⁴ CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2003.

³⁰⁵ *Ibidem*. p.94.

³⁰⁶ *Ibidem*. p.39.

O autor ainda acrescenta que a subversão do consumidor não se dá pela rejeição ou modificação dos produtos, mas nas maneiras de empregar estes bens, e maneiras, ou seja, modos de usar, não aparecem nas estatísticas. Esta produção de modos de usar é silenciosa, não se deixa capitalizar porque não domina o tempo. A compra de um livro, por exemplo, para Certeau, é apenas um resíduo ou promessa do tempo 'perdido' na leitura. A leitura, emblema do consumo passivo para muitos teóricos, é um exemplo apropriado de como os modos de usar são fundamentalmente ativos e não-homogêneos. A leitura envolve a produção de sentido, re-apropriação do texto, improviso, intersecções, metáforas, combinatórias. Como Barthes lê Proust no texto de Sthendal, afirma Certeau, o espectador lê a paisagem de sua infância na reportagem de atualidades: o texto é habitável e *um mundo diferente (o do leitor) se introduz no lugar do autor.*³⁰⁷

Assim, o autor chama atenção para a importância de analisar não só os funcionamentos econômicos da difusão dos produtos, mas também os repertórios com os quais os usuários procedem a operações próprias. *Uma vez analisadas as imagens distribuídas pela tv e os tempos que se passa assistindo aos programas televisivos, resta ainda perguntar o que é que o consumidor fabrica com essas imagens e durante essas horas.*³⁰⁸ [grifo meu] O que absorvem, recebem e pagam, os indivíduos que compram diariamente o jornal, que vão ao supermercado? – questiona o autor. *O que fazem com isso?*

Diante do enigma do *consumidor esfinge*,³⁰⁹ Certeau procura perceber melhor a arte de utilizar o que é imposto, as diferentes estratégias de subversão que fazem com que um produto seja utilizado para outro fim, diferente do previsto, fazendo-os funcionar em outro registro. Com esta pesquisa, Certeau percebe micro-diferenças onde aparentemente só existe obediência e uniformização e valoriza tudo

³⁰⁷ Ibidem. p.49. Certeau também utiliza o ato de falar como exemplo, pois não envolve apenas o conhecimento da língua, mas implica operações de apropriação e enunciação. Falar é *usar* uma língua, incluindo uma operação sobre ela, que a transforma. Ibidem. p.40.

³⁰⁸ Ibidem. p.93.

³⁰⁹ Ibidem. p.94.

o que pode modificar verdades impostas, na medida em que formas de resistência, ainda que mínimas, podem abrir mobilidades.³¹⁰

A reflexão de Certeau sobre os usos desviantes pode ser aproximada ao conceito de *gesto* na acepção de Agamben, para o qual o gesto está ligado a *assumir e suportar*³¹¹. O que caracteriza o gesto, para Agamben, é que ele não coloca em questão produzir ou agir, mas um sentido de responsabilidade. Agamben cita Varron, que introduz um terceiro gênero na distinção aristotélica entre agir (práxis) e fazer (poética). O gesto está inscrito na esfera da ação, mas se distingue do agir (*agere*) e do fazer (*facere*). O terceiro termo de Varron, que define o gesto, envolve a expressão *res gerere*, significando *cumprir uma tarefa, assumir a inteira responsabilidade dela* e é aplicada originalmente ao imperador; *porque ele não faz nem age: ele gera, ele suporta*.³¹²

Enquanto o fazer tem um fim outro que não ele mesmo (o poeta, fazendo um drama) e o agir é, em si mesmo, seu próprio fim (o ator, agindo o drama), o gesto *rompe a falsa alternativa entre fins e meios. O gesto consiste em exibir uma medialidade pura e sem fim, em tornar visível um meio como tal*. O gesto é, nesse sentido, *a comunicação de uma comunicabilidade*.

Thierry Davila ainda acrescenta que o gesto é fecundo, não como uma história ou como um símbolo, mas porque explora a disponibilidade do movimento, capacidade de dar forma a um trajeto, de inscrever uma atitude num tecido de relações ativas. Fazer um gesto significa, portanto, seguir o devir da forma antes mesmo que se ponha a questão de se tornar um signo.³¹³ O gesto pode dar lugar a um significante, mas será de uma forma *flutuante*. Deste ponto de vista, fazer um gesto é infra-simbólico, infra-narrativo.³¹⁴ Agamben confere uma dimensão processual ao gesto, para ele, o gesto é onde se reencontram a vida e a arte, o ato e a potência, o geral e o particular, o texto e a execução.³¹⁵

³¹⁰ GIARD, Luce. IN.: CERTEAU, Michel. Op.Cit.

³¹¹ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Op.Cit.

³¹² Ibidem.

³¹³ DAVILA, Thierry. *Marcher, Créer*. Op.Cit. p.175.

³¹⁴ Ibidem. p.175.

³¹⁵ AGAMBEN, Giorgio. Apud. DAVILA, Thierry. *Marcher, Créer*. Op.Cit. p.176.

Retomo ao trabalho com os vestígios, na sua coleta e organização, indagando-me: o quanto eu consigo guardar? O quanto eu consigo perceber? Quanto [ou quando] eu suporto a casa suja? Assumir e suportar a casa, o espaço de vida, o espaço da arte, das ações intermináveis, dos esforços que fracassam. Nas situações mais concretas, repetitivas e silenciosas, procurar a possibilidade de inscrever um gesto, de construir uma experiência. E interrogo-me: como uma ação é assumida e suportada? Como conferir responsabilidade, desestabilização ou uma percepção *inframine* da experiência banal e cotidiana?

Neste percurso de indagações, percebo que no trabalho de arte (e também de vida), o resultado é menos importante do que a experiência do acontecimento, indicando a importância de recusar a forma definida, fechada e acabada que costumamos pressupor para a arte.

Nos textos *Experiência e Pobreza* e *O Narrador*, Benjamin aborda a impossibilidade de o homem moderno ter e transmitir suas experiências, tomando como ponto de partida o mutismo dos soldados que voltavam da guerra, incapazes de relatar o que haviam vivido. Para o autor, a experiência está relacionada à capacidade de intercambiar, de compartilhar o vivido – por si só, encerrado na esfera do indivíduo, de forma que experiência e transmissão são noções interligadas. A narrativa, no entanto, possui uma dimensão diferente da informação, ela deve comportar uma abertura de interpretação para que o episódio narrado atinja sua amplitude.³¹⁶ Numa narração, o ouvinte se preocupa em conservar o que foi narrado para assegurar a possibilidade de reprodução. Benjamin destaca que a memória permite apropriar-se do curso das coisas e, por outro lado, resignar-se do desaparecimento dessas coisas.³¹⁷

Com relação ao declínio da experiência diagnosticado por Benjamin, Agamben assinala que, para destruir a experiência, não é necessário uma catástrofe: a vida cotidiana em uma grande cidade é suficiente para garantir este resultado. De acordo com Agamben, o homem contemporâneo, na sua jornada

³¹⁶ BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras escolhidas* - I. Op.Cit. p.203.

³¹⁷ *Ibidem*. p.210.

diária, já não tem quase nada que possa ser traduzido em experiência: nem a leitura do jornal, nem o tempo passado em congestionamentos, filas, supermercados, entre estranhos no elevador ou no ônibus. Para Agamben, volta-se para casa, exaurido por um amontoado de acontecimentos (sejam divertidos ou não, insólitos ou comuns, agradáveis ou atozes) sem que nenhum deles possa virar uma experiência.³¹⁸

Na análise desenvolvida por Thierry Davila, tomando Benjamin e Agamben como interlocutores, percebemos que uma parte significativa da arte contemporânea empreende hoje, com seus próprios meios, a tarefa de reconstruir a possibilidade do homem de existir, de re-qualificar a experiência, a partir desse quase nada.³¹⁹

Deste desejo de redimensionar a vida e a arte, é uma interlocução preciosa o pensamento do filósofo Jacques Rancière, ao propor novas formas e lugares para a partilha e visibilidade das ações. Para o autor, a partilha é uma forma de participação em um conjunto comum, como constituição de um mundo sensível compartilhado pelo entrelaçamento de uma pluralidade de atividades humanas. Mas a idéia de partilha também envolve a noção de separação, é uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das ocupações num espaço dos possíveis³²⁰, determinado a existência de um comum e, ao mesmo tempo, de lugares e partes recortadas, exclusivas.³²¹

As práticas artísticas, para Rancière, são modos de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com formas de visibilidade.³²² Para pensar a arte hoje, Rancière recorre a diferenciação de três regimes: ético, poético ou representativo e estético, sendo o último, o regime atual. Os regimes configuram a identificação da arte, modos de articulação entre maneiras de fazer e formas de visibilidade e também modos de pensabilidade de suas

³¹⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2005. p.21-22.

³¹⁹ DAVILA, Thierry. *Marcher, Créer*. Op.Cit. p.179.

³²⁰ RANCIERE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org; Ed. 34, 2005. p.63.

³²¹ Ibidem. p.15.

³²² Ibidem. p.17.

relações³²³. O regime estético afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade³²⁴. A identidade da arte passa a ser concebida no singular, desobrigando-a de qualquer regra ou hierarquia de temas ou gêneros. O estético é, para Rancière, a ruína do regime de representação, fazendo com que a barreira mimética que distinguia e separava a arte de outras maneiras de fazer e das outras ordens sociais, seja implodida.

Para o autor, é importante sublinhar que o regime estético não se desenvolve como uma ruptura artística, mas compreende decisões de re-interpretam o que arte faz ou que a faz ser arte.³²⁵ Isso explica que no regime estético o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também seja considerado depositário de uma beleza específica.

Além de sua abordagem sobre a relação entre história e ficção na contemporaneidade, uma contribuição fundamental do autor é a noção de que a arte *faz efeito no real* e não constitui apenas um reflexo do real.³²⁶ Para ele, a arte constrói ficções, ou seja, re-arranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer.

Ao *fazer efeito no real*, a arte define modelos de palavra ou ação e também regimes de intensidade sensível: *traçam trajetórias entre o visível e o dizível, cavam distâncias, abrem derivações, modificam as maneiras, re-configuram o mapa do sensível confundindo a funcionalidade dos gestos e dos ritmos adaptados aos ciclos naturais da produção, reprodução e submissão.*³²⁷ Por se deixar desviar é que o homem faz arte.

Assim, a arte como espaço de partilha do sensível, une num mesmo conceito os termos tradicionalmente opostos da atividade desvalorizada do fabricante e da visibilidade, definindo uma nova relação entre o fazer e o ver. Para Rancière, é preciso suprimir a arte como uma atividade separada, mas devolvê-la ao trabalho, isto é, *à vida, que elabora o seu próprio sentido*. Valorizar a arte no regime estético

³²³ Ibidem. p.13.

³²⁴ Ibidem. p.34.

³²⁵ Ibidem. p.36.

³²⁶ Ibidem. p.52.

³²⁷ Ibidem. p.59.

supõe uma re-valorização das capacidades ligadas à própria idéia de trabalho, o que significa uma re-composição da paisagem do visível, da relação entre o fazer, o ver e o dizer.

Neste sentido, gostaria de sinalizar a importância de pensar nos *efeitos* da arte e, sobretudo, pensá-la como um vasto e intenso campo de possíveis e de compromissos. Capaz de criar modos não-hegemônicos de contato e de encontro, de re-significar o cotidiano repetitivo, cansativo e de desestabilizar os estados de entorpecimento e anestesia.

Estas reflexões permitem estabelecer uma relação não apenas com a condição lacunar e residual dos materiais de trabalho da pesquisa e o empreendimento de repensar o cotidiano, mas, sobretudo a própria escritura desta pesquisa, na sua condição de relato de um processo. Diante dessa perspectiva, deve-se ressaltar a potência e a importância de espaços como este: do registro, do texto, da fala, da narração. Um espaço que assume a impossibilidade de anular as lacunas, de abarcar inteira e positivamente a experiência, mas que propõe um outro viés: o esforço por dizer aquilo que escapa, sem obliterar a falta, tentando ampliar e redimensionar o vivido através da narrativa.

o trabalho com(o) fracasso

*Comecei de novo. Mas pouco a pouco, com uma outra intenção. Não mais a de ter sucesso, mas a de fracassar. Nuance. O que eu queria atingir, saindo de dentro do meu buraco, depois na luz singrando para inacessíveis viveres, eram os êxtases da vertigem, do abandono, da queda, o mergulho (...)*³²⁸

As epígrafes do terceiro capítulo não apresentam apenas um texto, mas também uma imagem: o trabalho *self erased drawing* da artista Mona Hatoum. Neste trabalho, a artista apresenta um mecanismo formado por uma superfície contendo areia em que uma pá move-se circularmente a partir de um eixo central. Ao entrar em movimento, a metade da pá, ranhurada, desenha linhas circulares na areia enquanto a outra metade, lisa, apaga o desenho, continuamente.

Esta imagem, com que começo o capítulo final desta Dissertação de Mestrado, vem acompanhando, há algum tempo, meu processo e minhas reflexões. Como um pequeno enigma: o que dizer desse movimento contínuo de fazer, desfazer, refazer? É também um emblema de outras tantas imagens de tarefas desenvolvidas infinitamente, de empreendimentos fadados ao fracasso, de trabalhos intermináveis. Castelos de areia, esculturas de gelo, a limpeza da casa. Como se esta imagem pudesse acionar outras imagens e reflexões sobre o sentido do gesto e da experiência, a potência do trabalho de arte e do fracasso.

Nos capítulos anteriores, o texto procurou problematizar as tensões entre materiais e configurações formais, entre marcas e restos recolhidos da experiência cotidiana e as operações de concentração e organização presentes no processo artístico abordado pela pesquisa. Neste embate entre fragmentos dispersos e um

³²⁸ BECKETT, Samuel. *Malone morre*. Op.Cit. p.29.



Mona Hatoum.
Self erased drawing. 1979

princípio ordenador, o trabalho deixa evidente o próprio limite do projeto e o fracasso do empreendimento.

A imagem do caleidoscópio formulada por Benjamin e retomada por Didi-Huberman, permite estabelecer uma relação com o trabalho. O material visual do caleidoscópio inserido no interior do tubo, entre o vidro polido e o vidro interior, pertence à ordem do resto e da disseminação: pedaços de telas desfiadas, conchinhas minúsculas, ninharias de vidro triturado, penas estragadas, todo tipo de pó.³²⁹ No caleidoscópio, o pó se mantém errático, mas encerrado em uma caixa: a imagem se forma entre a pura dispersão deste material residual e uma configuração momentânea.

Para Didi-Huberman, a magia do caleidoscópio se deve a sua permanente condição de negatividade dialética: a beleza fechada e simétrica das formas visíveis se constitui a partir da imperfeição aberta e errática dos restos.³³⁰ Em Benjamin, o caleidoscópio é um paradigma, um modelo teórico que evidencia a variedade de combinações e as implicações deste jogo: a cada vez que se gira o caleidoscópio, um ordem provisória é destruída para que se forme outra, sem nenhuma lei de continuidade previsível.³³¹

A tensão entre a fragmentação desordenada dos restos e o empenho por encerrar-lhes em uma configuração formal ressalta o caráter provisório da ação, a impotência e o fracasso do projeto de constituir formas estáveis. Nos alimentos estragando na geladeira, no mofo que se forma nas panelas sujas, no lixo por recolher, na poeira que se acumula nos objetos, percebo de forma incisiva estas questões, visíveis na minha não-ação e na demanda por meus gestos.

Da sensação de impotência que permeia estas ações mais cotidianas, é que começo a pensar que o trabalho com os vestígios se constitui, justamente, na potência do fracasso e do desejo, apontando para a recuperação do processo e da experiência – em detrimento de um resultado – e na desestruturação de imagens prontas e repetidas.

³²⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo*. Op.Cit. p.171.

³³⁰ *Ibidem*. p.172-3.

³³¹ *Ibidem*. p.191.

Dessas aflições se desdobram os trabalhos e as indagações sobre novas formas de lidar com os vestígios e as tentativas ordenadoras, de *esburacar* ou, nos termos de Ernst Bloch, estudioso da função utópica: *transpor* a repetição do mesmo e os ideais de perfeição inautênticos, impostos por um '*deve ser*'.³³²

Dessa forma, o trabalho se articula no confronto, realizado com insistência e como experiência singular, do cotidiano e da arte, dos seus contextos supostamente repetitivos e determinados. O trabalho envolve a insistência nos gestos banais e nas construções precárias, possuindo afinidade com a delicada produção da artista chinesa Xuan Kan. No vídeo *Cebola*, a artista descasca uma cebola e tenta remontá-la a partir dos pedaços partidos, assumindo a impossibilidade de terminar a tarefa, de encontrar o lugar certo para cada pedaço e de re-montar a cebola, senão de forma imperfeita.

Experiências como esta e como as da pesquisa, descritas no primeiro capítulo, indicam, sobretudo, a insuficiência de compreender a obra de arte enquanto resultado, produto acabado, fechado em si mesmo. O trabalho artístico tece sua potência nos enfrentamentos, processos e efeitos que produz e pelos quais também é produzido, assumindo a condição de incompletude e fragmentação própria do vestígio. O trabalho de arte, indiferente aos materiais que faz uso, também se constitui como vestígio. Nesse sentido é que são tão preciosas as reflexões anteriores de Certeau e Ranciere, Benjamin e Agamben, pois contribuem para pensar no compromisso que envolve atos não-heróicos, mas banais da atividade artística, assim como dos esforços cotidianos, ressaltando a capacidade de pequenos, mas concentrados, gestos transformarem a realidade.

Ao pensar no trabalho como fracasso, além de insistir sobre a sua dimensão processual, também é relevante questionar a noção de utilidade que levemente atribuímos à atividade artística, reivindicando a produção de objetos ou resultados, finalidades e sentidos inequívocos. Bataille é uma referência para pensar o tema, na medida em que propõe conceder à utilidade um valor relativo,

³³² BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança I*. Rio de Janeiro: UERJ; Contraponto, 2005.



Xuan Kan
Cebolas, 2002

afirmando que *não existe qualquer meio correto que permita definir o que é útil*.³³³ E acrescenta a sua tristeza de perceber que a humanidade reconhece o direito de adquirir, conservar e consumir, mas exclui, em princípio, a despesa improdutiva.³³⁴

Para o autor, a atividade humana não é redutível aos processos de reprodução e conservação mas, ao contrário, é pautada no princípio da perda e do gasto improdutivo – seguindo a análise de Mauss sobre o princípio da perda e do sacrifício nas economias arcaicas. Bataille ressalta que os homens asseguram sua subsistência ou evitam o sofrimento *para ter acesso à função insubordinada da despesa livre*.³³⁵ A destruição de bens observada por pesquisas etnográficas parece inexplicável do ponto de vista do utilitarismo econômico vigente na cultura ocidental porque sua relação com o objeto não é regida pelo princípio de utilidade, mas do sacrifício.

A questão da inutilidade e do desperdício também encontra ressonância nas irônicas e inusitadas proposições de Marcel Duchamp, reveladas em suas *Notas*³³⁶, para criar um aparelho para registrar, colecionar e transformar todos os pequenos excessos e desperdícios de energia:

*Utilização / aparelho para / registrar colecionar e para / transformar todas as pequenas manifestações / externas / de energia (em excesso ou desperdício) (do homem) / como / por exemplo: o excesso de pressão / sobre um interruptor, a exalação / da fumaça de tabaco, o crescimento / do cabelo e das unhas, a / queda da urina e da merda / os movimentos impulsivos de medo, / de assombro, o / riso, a queda de lágrimas, / os gestos demonstrativos das mãos, / os olhares duros, os braços / que se movem ao longo de corpo, / o estiramento, a expectoração / (...)*³³⁷

³³³ BATAILLE, George. *A Parte Maldita* (precedida de *A Noção de Despesa*). Op.Cit. p.27.

³³⁴ Ibidem. p.29.

³³⁵ Ibidem. p.45.

³³⁶ DUCHAMP, Marcel. *Notas*. Op.Cit.

³³⁷ Ibidem. p.155.

A assimilação da finitude, da perda, da incompletude e da abertura comporta reflexões fundamentais para pensar a noção de fracasso no trabalho. As reflexões dos capítulos anteriores são relevantes como pontos de conexão entre a prática artística, fracasso e utopia. O modelo de narração e a função de recolhimento dos restos, formulada por Benjamin, a reação radical ao imperativo da ordem presente na noção de *informe* de Georges Bataille e o termo *inframine* de Duchamp, chamando atenção para a impossibilidade de apreender ou mesurar o que é lacunar, podem ser retomados para uma aproximação com a função utópica, abordada na contra-corrente de uma visão projetista e prescritiva que é característica do senso comum.

Fredric Jameson, em *Utopia, Modernismo e Morte* – capítulo do livro *As Sementes do Tempo*³³⁸, insiste sobre a dimensão narrativa do pensamento utópico. Através da análise do livro do escritor russo Platonov, Jameson procura evidenciar o caráter interpretativo do texto utópico, tendo como eixo a ironia. Jameson afirma que, diferentemente dos textos tradicionais, que pretendem resolver ou eliminar o negativo, a utopia não elimina tensões e contradições, mas, ao contrário, as exacerba. O autor também chama atenção para os aspectos formais próprios de cada narrativa como elementos que a integram: mudar a forma de narrar, é mudar também a narrativa. Para Jameson, o devaneio pode ser bem-sucedido como uma narrativa, não por conseguir evadir-se ou enganar o princípio de realidade, mas sim, por embater-se com ele.³³⁹

A utopia parte da insatisfação com o presente e, para Jameson, *a vocação da utopia é o fracasso*, sublinhando que seu valor epistemológico está nas *paredes que ela nos permite perceber em torno das nossas mentes*³⁴⁰. Para o autor, o texto utópico nos dá a lição do que não podemos imaginar, não pela imagem perfeita, concreta, mas pelos buracos do texto, pela nossa própria incapacidade de ver além dos limites de uma época e ideologia. Ainda assinala a importância do esforço para começar imaginar utopia e não para realizar o projeto, compreendendo o processo

³³⁸ JAMESON, Fredric. *As Sementes do Tempo*. São Paulo: Ática, 1994.

³³⁹ *Ibidem*. p. 84.

³⁴⁰ *Ibidem*. p.85.

utópico como um tipo de *desejo de desejar, um aprendizado do desejo, invenção do desejo* e que, portanto, inclui o problema da representação.

Para Jameson, a narrativa utópica desafia suas próprias imagens, produz um novo material que torna impossível reconhecer ou aceitar as velhas imagens. Não se trata de materializar um projeto, mas do próprio processo narrativo, com a sua inerente dificuldade de conceituação, formulação e representação. As utopias possuem assim um caráter não-prescritivo e uma dimensão de fracasso, na medida em que sua função não está na projeção e concretização de ideais, mas numa função crítica, política.

Da mesma forma que Jameson destaca a importância da narrativa, da forma como ela se constrói e do embate com a formulação deste 'narrar', cercado de fracasso, ambigüidade e indeterminação, Dandoun³⁴¹ aposta na utopia como desejo e não como simples concretização de ideais ou narrativas. O autor destaca a possibilidade de não tomar a utopia em relação com real, mas *contra* o real, impregnada de crítica, do desejo de *transposição* de que fala Bloch.

Para Bloch, a utopia é considerada como uma *esperança ativa*, relacionada ao que ainda não veio a ser. Dessa forma, exclui a concepção de um mundo pronto, acabado, cujo futuro é previsível e inevitável. De forma oposta, a utopia aposta no que Bloch chama de um futuro autêntico, compreendido como um processo aberto, contínuo, inconcluso, e não mera contemplação. *Pensar significa transpor*³⁴² alerta Bloch, relacionando a função utópica à crítica do presente e ao desejo de transformações. O conceito de novo, afirma Bloch, encontra resistência nas concepções de um mundo ordenado previamente, fechado e imobilizado naquilo que está instituído pela ideologia dominante.³⁴³

A utopia, como ficção, repele a *concepção ociosa do perfeito*, para usar os termos de Jameson³⁴⁴. É função da utopia *esburacar* os falsos ideais, romper e desnaturalizar as formas instituídas, recusando a aceitação passiva de sonhos e rotinas

³⁴¹ DADOUN, Roger. *Utopie: l'emouvante rationalité de l'inconscient*. IN: BARBANTI, Roberto (org). *L'art au XX siècle et l'utopie*. Op.Cit.

³⁴² BLOCH, Op.Cit. p.14.

³⁴³ Ibidem. p.39.

³⁴⁴ JAMESON, Fredric. *As Sementes do Tempo*. Op.Cit. p.109.

impostas. O ideal, alerta Bloch, com seu acento na perfeição, seu modo de exigir, possui como negatividade a ilusão, a abstração e a falsificação. Mesmo quando se restringe a uma imagem, o ideal possui um fim, que é a perfeição. O autor também alerta que a aproximação infinita deste ideal é facilmente transformada em mera contemplação. O ideal se configura como impotente na medida em que está acabado, imobilizado e em concordância com o mundo, destacando que a função utópica se embate com este *estar-pronto*.

Para Didi-Huberman o ideal é sempre o resultado de um processo adoçado e simplificado de síntese abstrata, negação da encarnação das coisas.³⁴⁵ Retomando Bataille, podemos pensar que o ideal, como toda idéia, é uma prisão³⁴⁶, na medida em que impõe limites para as ações, cerceando potencialidades e pré-determinando modelos de comportamentos, idéias e desejos.

No desejo de combater a desordem e conservar a casa limpa, é preciso pensar no ideal de limpeza e assepsia próprio de uma sociedade cientificista que produz e abomina o resíduo, o lixo, o excesso, o inútil. Desorientando o ideal esterilizado que despreza e mascara a sujeira, é preciso pensar sobre as atividades de limpar, recolher e organizar restos, marcas e imagens domésticas. E pensar que a pesquisa e narração sobre estas questões possam, de alguma forma, abrir fissuras em hierarquias postças entre arte e cotidiano, em padrões instituídos, contestando a forma como as coisas *devem ser*.

Neste processo de desestabilização das imagens, a pesquisa também levanta questões com relação à automatização das ações, a repetição alienante dos gestos – como na música de Chico Buarque: *todo dia ela faz tudo sempre igua*³⁴⁷. A prática artística situada na casa (e não no espaço delimitado de um ateliê) se confunde com as tarefas simples, banais, solitárias, mas persistentes, a que nos dedicamos repetidamente: varrer o chão, limpar o piso, o banheiro, os vidros, lavar as roupas, as louças, tirar o pó que se acumula nos móveis e objetos. Os

³⁴⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo*. Op.Cit. p.16.

³⁴⁶ *A idéia é uma prisão*, afirma Bataille. BOIS, Yve-Alain, KRAUSS, Rosalind. *L'informe, mode d'emploi*. Op.Cit. p.51.

³⁴⁷ Referência à música: *Cotidiano*, de 1971, de Chico Buarque. IN: BUARQUE, Chico. *Construção*. Rio de Janeiro: PolyGram, 1993. 1 disco compacto (32min45s): digital estéreo. 836013-2

empreendimentos formais de colecionar, concentrar e organizar estão relacionados às indagações que não se restringem aos problemas da arte, mas também, das atividades domésticas. Problemas que se atravessam e se misturam. Como fazer com estas atividades escapem do jugo terrível do cansaço, do esforço sem sentido? Como arrancar as tarefas da casa deste estatuto inferior, marginalizado? Como derrubar as falsas imagens de perfeição que se proliferam nos anúncios publicitários? Como problematizar mecanismos de subordinação? Como re-significar os trabalhos que desprezamos e delegamos *aos que não estudaram*, como advertiam nossas mães? Como aproximar as atividades do fazer e da visibilidade, como aponta Rancière?

Ao pensar na vida diária e nos modelos que orientam nossos gestos, procuro estar atenta ao *deve ser* dos ideais que frequentemente nos esmagam. Regina Schopke afirma que é *pela generalidade que repetimos todos os dias as mesmas ações: levantar, tomar café, trabalhar, etc. Nunca repetimos realmente, apenas fazemos de forma semelhante aquilo que já fizemos inúmeras vezes.*³⁴⁸ Isso coloca as atividades mais elementares do nosso cotidiano, segundo a autora, no terreno da mais simples e vazia *reconhecimento*.

No entanto, resisto a pensar no cotidiano como reconhecimento e mecanização. Desejo, com insistente teimosia, dissolver a repetição do 'mesmo' que impregna as ações (na casa, nos deslocamentos, no trabalho, no lazer). Desejo produzir sentidos ao escovar os dentes, tomar banho, limpar o vaso sanitário, tirar o mofo do rejunto, varrer o chão, ver novela. Como a personagem de Chico Buarque às avessas, que *não vê que toda gente já está sofrendo normalmente.*³⁴⁹

A pesquisa se nutre desse desejo de pensar o cotidiano, tentando desmontar a submissão dos gestos ao domínio do mesmo, do útil, do *deve ser*. *Pensar e agir como representação é não estar à altura do acontecimento*; a frase da professora Tânia Gali em sala de aula, ressoa em mim repetidamente, como

³⁴⁸ SCHOPKE, Regina. *Por uma filosofia da diferença – Gilles Deleuze: o pensador nômade*. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Edusp, 2004. p.36.

³⁴⁹ BUARQUE, Chico. *Ela desatinou*. Do cd *Uma Palavra*.

argumento para não deixar reduzir, encerrar, fechar o mundo, e mesmo estes gestos mais banais, em uma única significação.

O encontro com o mundo sempre é capaz de transbordar a representação, que o enquadra, modela e impede o que poderia vir a ser. O desejo da pesquisa, mesmo em seu iminente fracasso, é de evitar o achatamento, a tarefa servil do homogêneo contra a qual Bataille se insurgiu. É tentar espalhar o trabalho para além dos contornos [rígidos ou frágeis] da forma. Deste arriscado, mas intenso exercício de assimilar a contingência informe do mundo, gosto de pensar na música de Caetano Veloso: *Eu prefiro abrir as janelas / Para que entrem todos os insetos*³⁵⁰

Entre o trabalho de concentrar e organizar os restos e a paralisia da ordenação, deve-se pensar também no que diz Estamira³⁵¹: conservar as coisas é proteger e existe diferença entre resto e descuido, chamando atenção, segundo Edson de Sousa, para a função do olhar de recuperar o estatuto daquilo que foi rejeitado e eliminado.³⁵² E assim, problematizar as significações instituídas da mecanização dos gestos e do valor do novo, que exclui a possibilidade de afeto no cuidar das coisas, consertar, manter, reparar.

O desejo de que tudo esteja inteiro, completo, limpo, ordenado, sempre fracassa. As coisas se estragam, ficam manchadas, marcadas, envelhecidas, perdidas. A instabilidade nos deixa inseguros, mas a simples percepção de que existe possibilidade de mudar os móveis de lugar, de que coisas acontecem sem que possamos prever ou controlar, me conforta. Antes de tentar retomar o que possa haver de positivo em fracassar, penso se é preciso achar respostas definitivas, se o fracasso precisa 'servir' para alguma coisa, tendo em vista o excesso de sentido imposto pelo desejo tecnicista de que tudo sirva para alguma

³⁵⁰ VELOSO, Caetano. *Janelas abertas n.2.* do cd *Caetano e Chico juntos e ao vivo*, 1972.

³⁵¹ Referência ao filme de Marcos Prado, *Estamira*, de 2006, sobre a mulher que dá título ao filme. Estamira possui 63 anos, esquizofrênica, catadora de lixo no Rio de Janeiro. Este filme me foi apresentado pelo belo ensaio de Edson de Sousa *Função: Estamira*. SOUSA, Edson Luiz André de. *Função: Estamira. Estudos de Psicanálise*, n.30, ago 2007, Circulo Brasileiro de Psicanálise, Salvador. p. 51-56.

³⁵² SOUSA, Edson Luiz André de. *Função: Estamira*. Op.Cit. p. 51-56.

coisa. Ou citando Bataille: *Odeio / esta vida de instrumento, / busco uma rachadura, / a minha rachadura, / para ser quebrado.*³⁵³

Dessa forma é que a pesquisa propõe pensar o trabalho com os vestígios cotidianos: como desejo dialético, que não se resolve na forma, mas a tensiona. Desejo a ser também derrubado e, paradoxalmente, continuamente re-construído. Um desejo que insiste, faz mover a ação e, sobretudo, tenta 'salvá-las' da *burocratização* do cotidiano.³⁵⁴ Considerando a precária construção do desejo, similar a narrativa utópica, o trabalho procura assimilar a própria dificuldade e insuficiência da formulação das imagens, ressaltando o perigo do próprio desejo, de criar bandeiras de ferro, como descreve o escritor Platonov: imóveis, que não se movem com o vento.³⁵⁵

Neste sentido, retomo o pensamento de Jameson que destaca a dimensão negativa da utopia. O autor analisa a função da utopia, não apenas do ponto de vista histórico ou de gênero, mas discutindo-a em relação à política. Jameson argumenta que a utopia permite liberdades mentais ilimitadas com relação à possibilidade de mudanças radicais, pois as narrativas utópicas revelam um salto entre o presente e o futuro que, imaginário ou não, se volta sobre o presente com uma função de crítica e diagnóstico.³⁵⁶

Jameson destaca dois enfoques opostos das concepções de utopia, sendo: a eliminação da origem de todo o mal e a organização política e social, compreendidas pelo autor como satisfação do desejo e como construção, respectivamente. É fundamental assinalar que Jameson não propõe a escolha de um dos termos nem a sua síntese, mas, ao contrário, sublinha o valor negativo de toda posição utópica, na medida em que cada utopia critica o seu oposto.³⁵⁷ Para o autor, a utopia é negativa e *é tanto mais autêntica quanto menos pudermos imaginá-*

³⁵³ BATAILLE, Georges. *A Experiência Interior*. Op.Cit. p.63.

³⁵⁴ O termo *burocratização do amanhã* é utilizado por SOUSA, Edson Luiz André de. *Uma Invenção da Utopia*. São Paulo: Lumme Editor, 2007. p.31, remetendo ao texto *A Função do Amanhã* de Hélio Fervenza (FERVENZA, Hélio. *O + é o deserto*. Editora Escrituras, São Paulo, 2003.)

³⁵⁵ J JAMESON, Fredric. *As Sementes do Tempo*. Op.Cit. p.106.

³⁵⁶ JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. p.266.

³⁵⁷ *Ibidem*. p.266.

*la (...) sua função está não em nos fazer imaginar um futuro melhor, mas na maneira pela qual ela demonstra nossa completa incapacidade de imaginar tal futuro, ou seja, nossa prisão em um presente não utópico, revelando a clausura ideológica do sistema no qual nos encontramos confinados e presos.*³⁵⁸

Em sua análise, Jameson contrapõe os principais aspectos de discordância das concepções de utopia (fim da política x política como base da coletividade, campo x cidade, planejamento x crescimento orgânico), apontando que o valor de cada utopia reside não no seu próprio conteúdo, mas justamente nos seus limites e na crítica ao seu oposto. Assim, o autor adota uma dialética negativa, na qual cada termo persiste na negação do outro, sem escolha, síntese nem cancelamento mútuo, *mas simplesmente uma relação teimosamente negativa com ambos.*³⁵⁹

Dialogando com esta dimensão negativa da utopia, a relação com o fracasso abordado na pesquisa e a ênfase processual que este confere, vale retomar o pensamento de Agamben acerca da potência. O autor afirma que a potência não se esgota no ato, mas doa a si mesma, se salva e cresce no ato.³⁶⁰ Tomando emprestado o exemplo de Aristóteles, o autor sublinha que um pianista não acaba com sua potência de pianista ao executar uma peça de Chopin. Mas, quanto mais vezes o pianista executa a peça, mais conserva e aumenta a sua potência de artista. Ter a potência de pianista equivale a *poder executar e poder não executar* as obras.

Considerando que a potência de *não ser* pertence a toda potência, só será realmente potente quem, no momento da sua passagem ao ato, não anular a própria potência de não. Dessa forma, Agamben propõe repensar a relação entre potência e ato, possível e real, destacando que a vida deve ser compreendida como potência que incessantemente excede as suas formas e realizações.

Selvino Assmann, na apresentação do livro *Profanações*³⁶¹, afirma que Agamben procura formas de resistência num mundo em que tudo parece inevitável

³⁵⁸ Ibidem. p.274.

³⁵⁹ Ibidem. p.278.

³⁶⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Op.Cit. p.9.

³⁶¹ Ibidem.

e necessário. Frente à destruição da experiência e a exaltação do espetáculo, procura resistir: dizer *não*, como o escriturário Bartleby de Melville³⁶²,

O ritmo *bartlebyano*, de baixa intensidade, como preferindo não fazê-lo, torna evidente o movimento de rejeição ao mundo – destacando a potência negativa dos atos e das utopias. Nessas reflexões e também nos desejos e procedimentos do próprio trabalho (entre dispersão e concentração, fragmento e coleção, precariedade dos materiais e rigor formal, espaços da casa e do museu, entre outras tensões), a pesquisa reivindica uma concepção dialética. Que se evidencia também no texto aqui desenvolvido, entre pensar a limpeza como afeto ou emblema de um desejo cerceador de ordem; entre a insistência no desejo e a percepção de ideais impostos.

Neste sentido, a pesquisa demanda uma dialética inventiva e crítica, que permita a contradição e, sobretudo, evitar qualquer tentativa de domesticar o informe do processo artístico. Benjamin buscava um modelo dialético que pudesse levar em conta as contradições sem apaziguar, estreitar ou cristalizar as tensões. Um modelo que, de acordo com Didi-Huberman, pudesse *reter a potência do negativo de Hegel e, ao mesmo tempo, recusar a síntese conciliadora de Hegel*.³⁶³ Uma dialética que não tivesse a pretensão de somar singularidades, anulando sua força, mas que se mantivesse no choque constante e na irredutibilidade dos fenômenos. Uma dialética baseada em concepções desestabilizadoras e instáveis, que não explicam nem apaziguam as fissuras e o não-saber, mas rejeitam as definições estanques, definitivas, aceitando a imprecisão e a indeterminação.

Neste sentido, também vale lembrar a reflexão de Didi-Huberman sobre a inelutável cisão do olhar.³⁶⁴ A imagem, para o autor, constitui uma potência visual, na medida em que o que vemos é suportado (e remetido a) uma perda.³⁶⁵ Embora habitualmente associamos ver e ter, o autor afirma que, pelo contrário, a visão implica sentir que algo nos escapa, pois perturba a capacidade de ver, simples ou serenamente. Não é possível fazer do que vemos um simples plano ótico de

³⁶² MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

³⁶³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo*. Op.Cit. p.339.

³⁶⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Op.Cit.

³⁶⁵ *Ibidem*. p.34.

evidências tautológicas. *Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta.*³⁶⁶

Para Didi-Huberman, a ausência é o motor dialético do desejo (que move a visão) e do luto (que não é a morte mesma, mas o trabalho psíquico do que se confronta com a morte e move o olhar com esse confronto).³⁶⁷ A imagem trabalha criticamente com a memória, confrontada com tudo o que resta como indício de tudo o que foi perdido. A arte nos coloca num limiar interminável entre luto e desejo, entre trabalho da memória e expectativa voltada para o futuro. Operando dialeticamente, a arte produz formas em formação, transformações, efeitos de perpétuas deformações, mas nunca formas bem formadas, estáveis ou regulares.³⁶⁸

Uma imagem instável: farelos inseridos no espaço oco de um cubo de papel. Fechado, em estado de latência, de iminente contágio com as folhas empilhadas. A dialética do olhar para a poeira: inútil e o questionamento do útil, a ordem como evitamento da potência transformadora e a limpeza também como cuidado e re-significação de práticas desvalorizadas. O resto como presença e indício do que se perdeu. A evidente impossibilidade de *pensar bem*, de fazer *bem feito*, de encontrar confortos, de apaziguar os conflitos intermináveis que a obra e o olhar e o pensar instauram.

Para destacar a potência que percebo no fracasso, em sua dimensão negativa e utópica, é preciso tomá-lo em sua tensão dialética e irreconciliadora e na possibilidade de desestabilizar o que está fixo e determinado. Seguindo Blanchot, o escritor Vila-Matas (interlocução preciosa para pensar o fracasso e a potência do não) afirma a dificuldade de rejeitar o aspecto amável de uma comunicação plana (e quase sempre vazia) constatando que este *movimento de rejeitar é difícil porque é*

³⁶⁶ Ibidem. p.77. Vale lembrar que o autor afirma que a tautologia e a crença são duas formas contrárias de evitar a ausência que a imagem aponta, destacando a necessidade de situar o olhar *entre* esses opostos: entre o excesso de sentido, que a crença sublinha e a ausência de sentido, que a tautologia aponta.

³⁶⁷ Ibidem. p.129.

³⁶⁸ Ibidem. p.173.

*necessário rejeitar não só o pior, mas também um aspecto razoável, uma solução que poderíamos chamar de feliz.*³⁶⁹

Em sua dimensão de fracasso, a arte consiste precisamente em fugir de toda determinação essencial, de toda afirmação que a estabilize ou realize. Benjamin assinala esta questão quando analisa os espaços interiores do século XIX, destacando que viver dentro deles *era como ter se enredado numa teia de aranha espessa, urdida por nós mesmos, na qual os acontecimentos do mundo ficam suspensos, esparsos, como corpos de insetos ressecados. Esta é a toca que não queremos abandonar.*³⁷⁰

Nas rotinas regradas e cerceadas por uma quantidade imensa de *deve ser* é preciso abrir espaço para dissolver os desejos, as formas repetitivas, os esforços incompreensíveis e esvaziados de sentido. Este constante e interminável trabalho implica, sobretudo, rasurar e destruir o que fazemos, queremos, escrevemos e percebemos no mundo. Implica em um compromisso em inventar condições de possibilidade para *o que vem*. A construção do próprio desejo é a tarefa mais difícil e infinita. Ou então, seguindo, Beckett, ficaremos parecidos com esses *desgraçados das fábulas, esmagados debaixo do seu sonho realizado.*³⁷¹

Pensando nesse lugar *entre, limiar interminável* da perda e, por outro lado, de potência, que o fracasso e a desordem comportam, lembro persistentemente do que assinalava uma colega, em sala de aula, perguntando: *com qual escombros a gente consegue conviver?*³⁷²

A pergunta dialoga com a afirmação de Didi-Huberman: *as coisas da arte começam, frequentemente, às avessas das coisas da vida. A vida começa por um nascimento, uma obra pode começar sob o domínio da destruição (...) A destruição pode ser a infância do possível.*³⁷³ É entre escombros que vivemos e construímos

³⁶⁹ VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.116.

³⁷⁰ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Op.Cit. p.251.

³⁷¹ BECKETT, Samuel. *Malone morre*. Op.Cit. p.27.

³⁷² A pergunta foi uma intervenção da colega Ana Lucia, Doutoranda pela PPGAV-UFRGS, no seminário *A imagem imperfeita: utopia, arte e psicanálise*, ministrado no segundo semestre de 2007 pelo Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa.

³⁷³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu*. Op.Cit. p.9,12.

nossas imagens, na fissura intransponível do que resta (que nos olha, como indícios do que sobra e do que perdemos) e do enfrentamento com a expectativa do por vir.

Entre ordem e desordem, é válido retomar Valéry, que afirma: *Tudo é desordem e qualquer reação contra a desordem é da mesma espécie que ela. É porque essa desordem é, aliás, a condição de sua fecundidade: ela contém a promessa, já que essa fecundidade depende mais do inesperado que do esperado, e mais do que ignoramos, do que e por que ignoramos, que daquilo que sabemos.*³⁷⁴

Para Bataille, que critica incisivamente o desejo de ordenação, o fracasso está associado ao desejo de transgressão, ao risco do desconhecido, a experiência do *não-saber*. Fracassar como risco, como procura de formas novas. Ele sustenta ainda que todo o saber nos condiciona ao que conhecemos, afirmando os *pressupostos dogmáticos deram limites indevidos a experiência: aquele que já sabe não pode ir além de um horizonte conhecido.*³⁷⁵ Seu pensamento desencadeia questões que indagam a forma como podemos nos apropriar do que nos ultrapassa; como derrubar tudo aquilo que limita o possível? Ele diz: *Para ir ao limite do homem é necessário, a um certo ponto, não mais suportar, mas forçar o destino*³⁷⁶.

Bataille ainda permite uma aproximação com algumas questões dos ideais e da abertura da utopia quando destaca o processo interminável e inseguro que caracteriza a experiência: *não posso crer no extremo atingido, porque nunca permaneço lá.(...) só posso, suponho, atingir o extremo na repetição, no fato de que nunca estou e estarei seguro de tê-lo atingido.*³⁷⁷ E aborda a dificuldade metodológica da experiência, que serve-se do projeto para, no entanto, ultrapassá-lo: o princípio da experiência é *sair através de um projeto do domínio do projeto.*³⁷⁸ A *experiência é o contrário do projeto: atinjo a experiência ao contrário do projeto que eu tinha de tê-la*³⁷⁹.

³⁷⁴ VALÉRY, Paul. *Varietades*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p.192.

³⁷⁵ BATAILLE, Georges. *A Experiência Interior*. Op.Cit. p.11.

³⁷⁶ *Ibidem*. p.46.

³⁷⁷ *Ibidem*. p. 48-49.

³⁷⁸ *Ibidem*. p. 53.

³⁷⁹ *Ibidem*. p. 61.

A proposta de pensar o fracasso no trabalho; o trabalho com o fracasso e, sobretudo, o trabalho como fracasso se apóia na urgência de questionar e destruir constantemente o real tal como está determinado convencionalmente. Para Didi-Huberman, a imagem é um *futuro em potência*: não é o fim de um processo, nem seu fósil, mas a *inquietação contínua* do próprio processo.³⁸⁰

O processo de fracassar em sua dimensão utópica: potência que não se esgota no ato, negatividade insistente na tentativa de desintegrar os pontos de vista fixos, as representações prévias que abstraem e reduzem o mundo. Processo aberto e arriscado, como a formação de coleções, como a *coluna de poeira*, erguida entre desejo e perda. Resistências em escala *inframince*. E nesse *inframince* não se deixar sufocar nem apreender, mas *fazer efeitos*, perceber efeitos. Potencializar as atividades mais banais, como acender uma lâmpada ou amarrar os sapatos, como propõe o artista Allan Kaprow. Inverter, como Georges Maciunas, a questão da apropriação dos objetos industriais pela arte, ao afirmar todo urinol em uma loja de departamentos é Duchamp. Gosto de lembrar do artista Felix Gonzáles-Torres ao comentar a forma como um trabalho de arte o havia afetado. O trabalho *Gold Field*, de Roni Horn, consiste em uma finíssima folha de ouro puro disposta no chão da sala de exposição. Para Torres, com este trabalho, Horn havia nomeado algo que sempre esteve aí: *depois dele*, afirma Félix, *todo pôr do sol se tornou "Gold Field"*³⁸¹.

A possibilidade de instaurar um outro olhar para o mundo. No processo de deslocar traças e poeira e toda uma série de vestígios para o espaço do museu, pensar também em como o olhar para a casa é afetado. No armário da cozinha, junto às louças e aos mantimentos, os vidros de óleos usados, inúteis, inquietando a utilidade das outras coisas. Deslocando também a abstração do mundo e a precisão formal da herança moderna da arte para olhar o cotidiano. Disponho com cuidado os vidros cheios e vazios. Acompanho as formas instáveis do processo de apodrecimento dos alimentos. Coloco as coleções de traças, unhas e outras miudezas em pequenas caixas, nas estantes de livros e cds. Agamben, com quem



Roni Horn,
Gold Field, 1980-1982

³⁸⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo*. Op.Cit. p.272, 292.

³⁸¹ NERI, Louise; COOK, Lynne; DUVE, Thierry. *Roni Horn*. Op.Cit.

insisto em tecer diálogos, afirma que deslocar um objeto para outra esfera, significa também transgredir a regra que confere a cada coisa um uso apropriado.³⁸² Significa tornar o objeto irreconhecível e inquietante. Bagunçar a neutralidade museu, dar sentido para a alienação da rotina. Agamben ainda constata a impossibilidade de pensar que as coisas estejam fora de nós, num espaço exterior, mensurável, como objetos neutros de uso ou troca. As coisas, ao contrário, é que nos abrem o lugar a partir do qual a experiência do espaço externo se torna mensurável.³⁸³

O autor destaca o co-pertencimento de presença e de ausência, sublinhando que é a experiência desta fratura que funda a linguagem. O *significar* só é possível pela cisão da presença; tudo o que vem à nossa presença, vem como lugar de um diferimento e de uma exclusão, no sentido que se manifesta e se esconde ao mesmo tempo, que seu estar presente, é também um faltar.

O autor critica a insistência de pensar a linguagem sob o signo de Édipo (que afasta e menospreza a cisão, ocultando-a sob um deciframento que se resolve integralmente, sem resíduos nem equívocos). Para Agamben, fazer a experiência do enigma diante da esfinge significa *expor-se a um risco*.³⁸⁴ A esfinge não propunha um significado escondido, mas um dizer no qual a fratura original da presença era aludida com o paradoxo de uma palavra que se aproxima do seu objeto mantendo-o indefinidamente a distância.³⁸⁵

Assim procuro 'concluir' a pesquisa: pensando-a como tentativa também fracassada de apreender o processo artístico, fundada na impossibilidade mesma de 'vencer' a cisão entre a experiência e o exercício sempre insuficiente (embora necessário) de formalizar, escrever e pensar sobre elas. Como *pharmaco*, a arte sinaliza a impotência de conclusões definitivas ou escolhas entre pólos excludentes, ressaltando a construção de sentidos ambíguos, tensões que não se deixam polarizar em esquemas abstratos.

³⁸² AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Op.Cit. p.94.

³⁸³ Ibidem. p.99.

³⁸⁴ Ibidem. p. 219-20.

³⁸⁵ Ibidem. p.222.

É a partir destas noções que eu gostaria de ‘finalizar’ o texto, pensando o fracasso como uma espécie de licença para o novo e, sobretudo para a perda e o erro, repetindo Hilda Hilst: *E hoje, repetindo Bataille: / "Sinto-me livre para fracassar"*³⁸⁶.

³⁸⁶ HILST, Hilda. Disponível no site oficial da escritora: <http://www.hildahilst.cjb.net/>. (Acesso: 6 de janeiro de 2008).

epílogo

*Com certeza, nunca nada me será dado a terminar, a não ser o ato de respirar.*³⁸⁷

Terminado o texto, me sinto fracassar. E é desejando compartilhar esse fracasso (na dimensão apontada no terceiro capítulo de negatividade, processo, risco, potência) que começo a escrever este texto. Um texto breve, reunindo algumas referências e apontamentos sobre a insuficiência do 'fim'. Um texto concebido como um epílogo (e não conclusões ou considerações finais), tentando ser coerente com o inacabamento e a insuficiência que percebo no trabalho de pesquisa. No Dicionário Houaiss, epílogo é definido como *capítulo, comentário ou cena, que, no final de uma narrativa, alude ao destino das personagens mais importantes da ação, ou revela fatos posteriores à ação, complementando-lhe o sentido.*

Começo então, com uma referência a Francis Ponge, que, tomando o partido das coisas, descreve a vertigem de um homem na beira do precipício. Diante do precipício, é preciso olhar para o que está mais perto: fixar o olhar no degrau ou parapeito, um pedregulho, um objeto fixo e concreto que permita não ver o resto, diz o escritor. No entanto, ele prossegue, ao olhar muito atentamente um pedregulho, *acontece que o pedregulho se entreabre por sua vez, e se torna também um precipício.*³⁸⁸

Sinto-me como Ponge: tentando tomar o partido de restos e vestígios e, ao mesmo tempo, sentindo vertigem pelo abismo que se abre ao tentar apreendê-los, sentindo-me incapaz de falar sobre o meu percurso de trabalho no enfrentamento com a irredutibilidade das coisas, a multiplicidade das experiências e a insuficiência da linguagem. Mas, ao mesmo tempo, mantendo a insistência em escrever para,

³⁸⁷ BECKETT, Samuel. *Malone morre*. Op.Cit.

³⁸⁸ PONGE, Francis. *Métodos*. Op.Cit. p.107.

como afirma Georges Perec, *tentar reter alguma coisa, arrancar fragmentos precisos do vazio que se cava, deixar em algum lugar um rastro, um traço, uma marca ou alguns sinais*.³⁸⁹

Da percepção que estes rastros deixados sejam imperfeitos, parciais e extremamente frágeis, acho importante mencionar as interrogações de Jeanne Marie Gagnebin sobre o sentido da escrita e sua relação com a morte e a imperfeição.³⁹⁰ Muitas questões apontadas pela autora encontram lugar na reflexão que por ora tento fazer sobre o processo artístico e a desafiante tarefa de escrever sobre este processo que aqui 'concluo'. Ela comenta que a escrita é movida pela finitude: *escrevemos porque somos mortais, escrevemos para resguardar algo da morte, para sobreviver, deixar algo de durável ou pelo menos um rastro*. No entanto, sinaliza Gagnebin, escrever é também abdicar de nos perpetuar de forma perfeita, integral. Escrever comporta um duplo fracasso: o da identidade singular, única e do ideal de transparência. A autora ressalta que só podemos nos perpetuar, ficando deformados, transformados. Essa é, nas palavras de Gagnebin, *a consciência dolorosa da insuficiência de qualquer relato*. Como o elefante, não queremos ir morrer sozinhos.³⁹¹ Retomando, nas palavras de Gagnebin, *escrever implica enterrar e honrar os mortos*, para não esquecer e também para nos livrarmos deles e podermos viver no presente. Escrever implica uma tentativa de inscrição numa transmissão inter-geracional, com todas as lacunas do ato imperfeito da leitura e da escrita. E implica que o leitor do futuro também nos enterre, sem anular totalmente o que escrevemos, mas reconhecendo a fragilidade da ligação entre nossas vidas.

Então, confessando a impressão de fracasso com que termino, paradoxalmente, esta pesquisa – pautada, sobretudo, num processo artístico que se constitui pela insistência e potência do fracasso – lembro-me do que escreve o artista Nuno Ramos: *Não devo completar tudo. Estar em dia consigo é uma forma de avareza. Preciso encontrar a fração correta de fracasso*.

³⁸⁹ PEREC, Georges. *Espécies de Espaços*. Paris: Galilée, 1974.

³⁹⁰ A palestra *Escrita, Morte, Transmissão* integrou o II Colóquio Internacional de Escrita e Psicanálise, realizado em agosto de 2008, em Florianópolis, pelo Programa Pós-graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina.

³⁹¹ TABUCCHI, Antonio. *Tristano morre: uma vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

Pensando ainda no esforço de nomeação e formulação de imagens e na possibilidade de recuperar e 'salvar' os restos da própria pesquisa, gostaria de lembrar, por último, de Agamben³⁹². O autor ressalta que uma obra vale não pelo que efetivamente contém, mas, pelo que fica em potência, pelas possibilidades que ela sabe conservar, para além do que se escreveu. Nesta perspectiva, a obra conserva uma relação de compromisso com o que está por vir (no próximo texto, nos leitores), e também, com passado, mantendo aberta a possibilidade de repetir, de retomar o que foi dito e, inclusive e, sobretudo, a possibilidade de não ser ou de ser de outra maneira. Assim, o que podia não ser e foi se dissipa no que podia ser e não foi e isso é o que dá sentido a escrita e a leitura.

Comunicar a alguém os próprios desejos sem as imagens é brutal. Comunicar-lhe as próprias imagens sem os desejos é fastidioso (assim como narrar os sonhos ou as viagens). Mas fácil, em ambos os casos. Comunicar os desejos imaginados e as imagens desejadas é a tarefa mais difícil. Por isso a postergamos. Até o momento em que começamos a compreender que ficará para sempre não-cumprida. E que o desejo inconfessado somos nós mesmos, para sempre prisioneiros na cripta.³⁹³

...acabou e dura ao mesmo tempo, mas com que tempo verbal exprimir isso?³⁹⁴

³⁹² AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Op.Cit.

³⁹³ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Op.Cit.

³⁹⁴ BECKETT, Samuel. Molloy. Op.Cit. p.60

l i s t a d e i m a g e n s

Xuan Kan. *Meu lixo*, 1999. Vídeo, 05min. p. 17.

Jorge Machi e David Oubiña. *La flecha de Zenón*, 1992. Vídeo. p. 22.

Aline Dias. *Cubo de poeira*, 2005-2008. Instalação. Cubo formado pela poeira recolhida na limpeza doméstica (5cm²). p. 29.

Aline Dias. *Cubo de poeira*, 2005-2008. Detalhe da instalação. Exposição individual *muito pouco*, realizada em 2005, no espaço-ateilê Arco, Florianópolis. p. 31.

Aline Dias. *Cubo de poeira*, 2005-2008. Vistas da instalação. Exposição individual, *Projeto Trajetórias*, promovido pela Fundação Joaquim Nabuco, Recife e realizada em 2006, na Galeria Baobá, da mesma instituição. p. 33.

Aline Dias. *Cubo de poeira*, 2005-2008. Vista da instalação. Exposição coletiva *Prêmio Projéteis*, promovida pela FUNARTE, em maio de 2008, na Galeria da FUNARTE, Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro. p. 35.

Cildo Meireles. *Cruzeiro do sul*, 1969-70. Cubo de pinho e carvalho medindo 1 cm³, instalado em espaço livre de no mínimo 200 m². p. 43

Piero Manzoni. *Socle du monde*, 1961. Ferro e bronze. p. 43.

Marcel Duchamp e Man Ray. *Criação de poeira*, 1920. Fotografia. p. 46

Marcel Duchamp. *A noiva despida por seus celibatários, mesmo (O Grande Vidro)*, 1915-23. Diversos materiais sobre painel de vidro. p. 47.

Cláudio Parmiggiani. *Delocazione*, 1970. Fuligem. p. 48

Hans Haacke. *Condensation cube*, 1963-65. Acrílico transparente, água, luz, corrente de ar, temperatura e clima da situação de exposição. p. 49.

Richard Serra. *Adereço de uma tonelada (castelo de cartas)*, 1969. Quatro placas de chumbo. p. 49.

Aline Dias. *Coluna de poeira*, 2007-. Imagens do processo – primeiro projeto. p. 51.

Aline Dias. *Coluna de poeira*, 2007-. Imagens do processo, coluna formada pelo empilhamento de cubos. p. 53.

Nelson Félix. *Grande Buddha*, 1996. Instalação de pontas de latão. p. 59.

Giuseppe Penone. *Alpi Marittime. Continuerà a crescere tranne che in quel punto*, 1968. Mão de aço fundido e árvore. p. 60.

Aline Dias. *Participação invisível*, 2006. Intervenção (ação de limpeza da casa). Fotos de Julia Amaral. p. 65 e 67.

Aline Dias. *Pó de feiticeira (para carlos asp)*, 2006. Esfera de poeira sobre piano. Detalhe. Exposição coletiva *Pretexto - Florianópolis*, promovida pelo SESC-SC e realizada no Museu Histórico de Santa Catarina, Florianópolis, em 2006. p. 71.

Aline Dias. *Pó de feiticeira (para carlos asp)*, 2006. Esfera de poeira sobre piano. Vistas da instalação. p. 73.

Aline Dias. *Pó de feiticeira (para carlos asp)*, 2006. Esfera de poeira sobre piano. Detalhe. Foto de Martim Amaral. p. 75

Gabriel Orozco. *Aliento sobre el piano*, 1993. Fotografia. p. 81.

Gabriel Orozco. *Caja de zapatos vacía*, 1993. Instalação. p. 81.

Robert Filiou. *Poussière de poussière*, 1977. Caixa de papelão, tecido e polaróides. p. 82.

Aline Dias. *Pêlos*, 2007-8. Detalhe. p. 85.

Aline Dias. *Pêlos*, 2007-8. Retângulos de pêlos planificados. Vistas da exposição. Exposição coletiva *Prêmio Projéteis*, promovida pela FUNARTE, em maio de 2008, na Galeria da FUNARTE, Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro. p. 87.

Aline Dias. *Pêlos*, 2007-8. Imagens do processo de planificação. p. 89.

Aline Dias. *Cubo de pêlos*, 2008. Imagem do processo e detalhe. p. 91.

Aline Dias. *Planos*, 2008. Imagem do processo e detalhe. p. 93.

Wolfgang Laib. *Retângulo de Pólen*, 1990. Retângulo composto por cinco jarros de pólen de dente-de-leão. p. 97.

Aline Dias. *Traças*, 2006-2008. Instalação formada por casulos de traças alinhados horizontalmente na parede. Detalhe. p. 101.

Aline Dias. *Traças*, 2006-2008. Vista da instalação. Exposição coletiva *Prêmio Projéteis*, promovida pela FUNARTE, em maio de 2008, na Galeria da FUNARTE, Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro. p. 103.

Aline Dias. *Traças*, 2006-2008. Processo de montagem. Exposição coletiva *IX Salão Victor Meirelles*, realizada em 2006, no Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis. p. 105.

Rivane Neuenschwander. *Carta faminta*, 2000. Papel arroz marcado por lesmas. p. 111.

Aline Dias. *Pulgas*, 2008. Caixa contendo pulgas. p. 115.

Robert Filiou. *Fluxdust*, 1966 e 1968. Caixa de plástico com poeira. p. 121.

Aline Dias. *Óleos*, 2006. Vidros contendo óleo de cozinha usado, alinhados no chão. p. 123.

Mona Hatoum. *Recollection*, 1995. Instalação com cabelos. p. 129.

Kurt Schwitters. *Merzbau*, 1923-37 (primeira versão, Berlim). p. 130.

Geraldo de Barros. *Sobras*, 1996. Colagem e recorte fotográfico. p. 131.

Francis Alÿs. *Sapatos magnéticos*, 1994. Caminhada com sapatos imantados. p. 133.

Leila Danziger. Imagem da série *Diários públicos*, 2001-2. Interferência em jornal. p. 134.

Aline Dias. *Vomitozinho*, 2008. Restos heterogêneos e ressecados provenientes do vômito de um gato sobre cubo branco. p. 139.

Aline Dias. *Carpet*, 2006-8. Instalação de carpet e marca em baixo relevo. Detalhe. Carpet instalado no chão, ocupando toda a superfície da sala de exposição e apresentando uma marca em baixo relevo de 20 x 20 cm. p. 143.

Aline Dias. *Carpet*, 2006-8. Instalação de carpet e marca em baixo relevo. Vista do processo de montagem e da instalação. Exposição individual, selecionada pelo *Projeto Tajetórias*, promovido pela Fundação Joaquim Nabuco, Recife e realizada em 2006, na Galeria Baobá, da mesma instituição. p. 145.

Aline Dias. *Carpet*, 2006-8. Vista do processo de montagem. Exposição coletiva *O Mistério da Rua Idalina Pereira dos Santos, 81*, realizada no Centro Cultural Arquipélago, em 2008. p. 147.

Cena de *Primavera, Verão, Outono, Inverno... e Primavera*, filme coreano de Kim Ki-duk. p. 153.

Cláudio Parmiggiani. *Delocazione*, 1970. Fuligem e Poeira. p. 157.

Cláudio Parmiggiani. *Luce luce luce*, 1999. Fuligem. p. 158.

Cláudio Parmiggiani. *Polvere*, 1997. Fuligem. p. 158.

- Didonet Thomaz. *Uma casa em desmancho. Teatro monótono*, 1992-2007. p. 159.
- Gabriel Orozco. *Piedra que cede*, 1992. Plastilina, poeira. p.160.
- Leila Danziger. Imagem da série *Diários públicos*, 2001-2. Interferência em jornal. p.161.
- Gordon Matta-Clark. *Conical Intersect*, 1975. Intervenção arquitetônica. p. 162.
- Gordon Matta-Clark. *Reality Properties: Fake Estates, Little Alley Block 2497, Lot 42*, 1974 (montagem póstuma, 1992). Colagem fotográfica, escritura de propriedade, mapa e fotografia. p. 162.
- Aline Dias. *Cubo de papel e farelos*, 2008. Cubo de papel contendo um cubo de farelos no seu interior. Imagens do processo. p. 163 e 165.
- Aline Dias. *Dípticos*, 2006-. Fotografia. 15 x 21 cm cada. Vistas da instalação. Exposição coletiva *Pretexto - Florianópolis*, promovida pelo SESC-SC, e realizada em 2006, no Espaço Cultural Mercado Público, Florianópolis. p. 169 e 171.
- Jean-Louis Garnell. Imagem da série *Simples*, 1998. Fotografia. p. 178.
- Jean-Louis Garnell. Imagem da série *Pedaços múltiplos*, 1990-98. Fotografia. p. 178.
- Roni Horn. *Still Water (The River Thames, for Example)*, 1999. Impressão em offset. p. 182.
- Roni Horn, *Pi*, 1997-8. Instalação fotográfica. p. 182.
- Aline Dias. *Sem título*, 2008. Fotografia digital. 50 x 66,7 cm. p. 185, 187, 189, 191, 193, 195, 197, 199, 201.
- Aline Dias. *Mofos (coleções)*, 2008. Fotografia digital. 10 x 14 cm cada. p. 203, 205, 207.
- Peter Hutchinson. *Paricutin Volcano Project*, 1970. Cultivo de fungos a partir de pão e plástico instalados em vulcão. p. 212.
- Victor Burgin. *Viagem à Itália*, 2006. Vídeo e fotografias. p. 218.
- Roni Horn. *Pair object III: piece for two rooms*, 1988. Duas peças cilíndricas e idênticas de cobre maciço apresentadas em salas separadas. p. 227 e 228.
- Artur Bispo do Rosário. *Objetos de Limpeza*, s.d. vassouras, rodos, latas. p. 231.
- Cildo Meireles. *Condensados 1 deserto*, 1970. Anel de ouro com safira e grão de areia. p. 234.

Gabriel Orozco. *Home run*, 1993. Intervenção. p. 249.

Gabriel Orozco. *Estacionamento*, ano. Intervenção. p. 249.

Mona Hatoum. *Self erased drawing*, 1979. Instalação. p. 261.

Xuan Kan. *Cebolas*, 2002. Vídeo, 12min. p. 263.

Roni Horn. *Gold Field*, 1980-1982. Folha de ouro. p. 276.

referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANJOS, Moacir dos (org). *Babel: Cildo Meireles*. Vila Velha: Artviva, 2006.

ANTELO, Raul. A Aporia da Leitura. *Ipotesi, Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, v.7, n.1. p.44.

ARCHER, Michael; BRETT, Guy; ZEGHER, Catherine de. *Mona Hatoum*. Londres: Phaidon, 2001.

BALZAC, Honoré de. *A obra-prima ignorada*. São Paulo: Comunique, 2003.

BAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica: um arte paradójico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BARROS, Geraldo de. *Geraldo de Barros 1923 - 1998. Fotoformas*. Munich: Prestel, 1998.

BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

BARROS, Manoel de. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BATAILLE, George. *A Parte Maldita* (precedida de *A Noção de Despesa*). Rio de Janeiro: Imago, 1975.

BATAILLE, Georges et al... *Encyclopedia Acephalica IN: Documents of avant-garde*. Londres: Atlas Press, 1995.

BATAILLE, Georges. *A Experiência Interior*. São Paulo: Ática, 1992.

BAUDRILLARD, Jean. *A Arte da Desaparição*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BECKETT, Samuel. *Malone morre*. São Paulo: Codex, 2004.
- BECKETT, Samuel. *Molloy*. São Paulo: Globo, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras escolhidas - I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMJ; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão única. Obras Escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BIRNBAUM, Daniel...[et al.] *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. Madri: Conaculta/Turner, 2005.
- BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança I*. Rio de Janeiro: UERJ; Contraponto, 2005.
- BOIS, Yve-Alain, KRAUSS, Rosalind. *L'informe, mode d'emploi*. Paris: Centre Pompidou, 1996.
- BOIS, Yve-Alain. Pintura: A Tarefa do Luto. *Revista Ars*, n.7, Eca-USP. Disponível em <http://www.cap.eca.usp.br/ars7/bois.pdf> (Acesso: 26 de fevereiro de 2008)
- BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.) *O meio como ponto zero. Metodologia da Pesquisa em Arte*. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 2002.
- BUREN, Daniel. *Textos e entrevistas escolhidos (1967 – 2000)* / organização Paulo Sergio Duarte, Rio de Janeiro, Centro de Arte Helio Oiticica, 2001.
- CAUQUELIN, Anne. *Aristote*. Paris: Seuil, 1994.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2003.
- COTTON, Charlotte. *The Photograph as contemporary art*. Londres: Thames and Hudson, 2004.
- COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DADOUN, Roger. *Utopie: l'émouvante rationalité de l'inconscient*. IN: BARBANTI, Roberto (org). *L'art au XX siècle et l'utopie*. Paris: L'Harmattan, 2000.

DANZIGER, Leila. *Mercurio e Jornais*. Colóquio Entrelugares: Arte e Pensamento, Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, UFRJ, org. Alberto Pucheu, 2005.

DANZIGER, Leila. O jornal e o esquecimento. *IPOTESI*, Rio de Janeiro, v 11, n 2, 2007.

DANZIGER, Leila. *Para-ninguém-e-nada-estar*. Encontro Nacional da ANPAP (16. 2007: Florianópolis) Anais: <http://www.anpap.org.br/2007/artigos/144.pdf>

DAVILA, Thierry. *Marcher, Créer - Déplacements, flâneries, derives dans l'art de la fin du XXe siècle*. Paris: Regard, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta 1998.

DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo – Uma Impressão Freudiana*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*. Paris: Minuit, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Peinture Incarnée*. Paris: Minuit, 1985.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges; PENONE, Giuseppe. *Giuseppe Penone*. Turim: Hopefulmonster, 1997.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1999.

DUCHAMP, Marcel. *Notas*. Madri, Tecnos, 1989.

FELIX, Nelson. *Nelson Felix* (textos Glória Ferreira, Sônia Salztein e Nelson Brissac) Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

FERGUNSON, Bruce, GREENBERG, Reesa, NAIRNE, Sandy. *Thinking about Exhibitions*. London: Routledge, 1996.

FERVENZA, Helio. "Limites da arte e do mundo: apresentações, inscrições, indeterminações". *Ars* n° 8, São Paulo, ECA-USP, 2006.

FERVENZA, Hélio. *O + é o deserto*. Editora Escrituras, São Paulo, 2003.

FUNARTE. *Prêmio Projéteis Funarte de Arte Contemporânea 2007-2008*. Catálogo oficial. Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. London, Phaidon, 1998.

HENDRICKS, John (Org.). *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*, Brasília, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

HILST, Hilda. *Com os meus olhos de cão*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

HUCHET, Stéphane. *O Contato*. São Paulo: Paço das Artes, 2002.

JAMESON, Fredric. *As Sementes do Tempo*. São Paulo: Ática, 1994.

JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

KAFKA, Franz. *Um artista da fome e A construção*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

KAPROW, Alan. A Educação do an-artista. *Concinnitas*, Instituto de Artes -UERJ, n. 4, ano 4, mar, 2003 e n. 6, ano 5, set, 2004.

KAPROW, Alan. *Essays on the blurring of art and life*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2003.

KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian. *Land and environmental art*. Londres: Phaidon, 2005.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.

KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Macula, 1990.

KWON, Miwon. *O lugar errado*. Revista *Urbânia* São Paulo: Pressa, abr., 2008.n.3.

KWON, Miwon. *One place after another: notes on site specificity* in SUDERBERG, Erika (org). *Space, site, intervention: situating installation art*. Mineápolis: University of Minnesota. 2000.

LIMA, Manoel Ricardo de. *E começo aqui*. Caderno Vida & Arte - 29.09.2007. Disponível em: <http://www.opovo.com.br/opovo/vidaearte/732738.html> (Acesso: 21 de outubro de 2007).

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MOSQUERA, Gerardo; SAMOS, Adrienne. *Panorama da Arte Brasileira 2003 (Desarrumado) 19 Desarranjos*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003.

NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil*. São Paulo: Ática, 1996.

NERI, Louise; COOK, Lynne; DUVE, Thierry. *Roni Horn*. Phaidon, 2000.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMAN-SILVA, Márcio (orgs). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.

NEUENSCHWANDER, Rivane. *Matando formigas*. Entrevista a Fernando Oliva. Disponível em Revista Trópico: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2791,2.shl> Acessado em 05 de janeiro de 2009.

OZ, Amós. *E a História Começa*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

PEREC, Georges. *Espécies de Espaços*. Paris: Galilee, 1974.

PEREC, Georges. *Pensar/Clasificar*. Barcelona: Gedisa, 2001.

PONGE, Francis. *Métodos*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

RANCIERE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org; Ed. 34, 2005.

RICHTER, Hans. *Dada – Arte e Anti-arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ROUILLÉ, Andre. Collection, série. *La recherche photographique*. Paris: Paris Auvisuel, Maison Européenne de la Photographie, Université Paris VIII, v.16, s/d.

SCHOPKE, Regina. *Por uma filosofia da diferença – Gilles Deleuze: o pensador nômade*. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Edusp, 2004.

SOULAGES, François. A Fotograficidade. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, vol. 13, n.22, maio, 2005.

SOUSA, Edson Luiz André de. Função: Estamira. *Estudos de Psicanálise*, n.30, ago 2007, Circulo Brasileiro de Psicanálise, Salvador. p. 51-56.

SOUSA, Edson Luiz André de. *Uma Invenção da Utopia*. São Paulo: Lumme Editor, 2007.

TABUCCHI, Antonio. *Tristano morre: uma vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

TISSERON, Serge. *El Misterio de la cámara lúcida*. Salamanca: Ed. Universidade, 1998.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.